Künstler-

Monographien


UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00888195 5

Angelico da Fiesole

von

Max Wingenroth



ND
623
F5W8

UNIVERSITY
OF

Liebhaber-Ausgaben



Künstler-Monographien

In Verbindung mit Anderen herausgegeben

von

H. Knackfuß

LXXXV

Angelico da Fiesole

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1906

Angelico da Fiesole

Von

Max Wingenroth

Mit 109 Abbildungen nach Gemälden und Zeichnungen



88830
3/7/08

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1906

ND
623
F5W8

Von diesem Werke ist für Liebhaber und Freunde besonders luxuriös ausgestatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe

eine numerierte Ausgabe

veranstaltet, von der nur 12 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier hergestellt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert (von 1—12) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck dieser Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird nicht veranstaltet.

Die Verlagshandlung.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

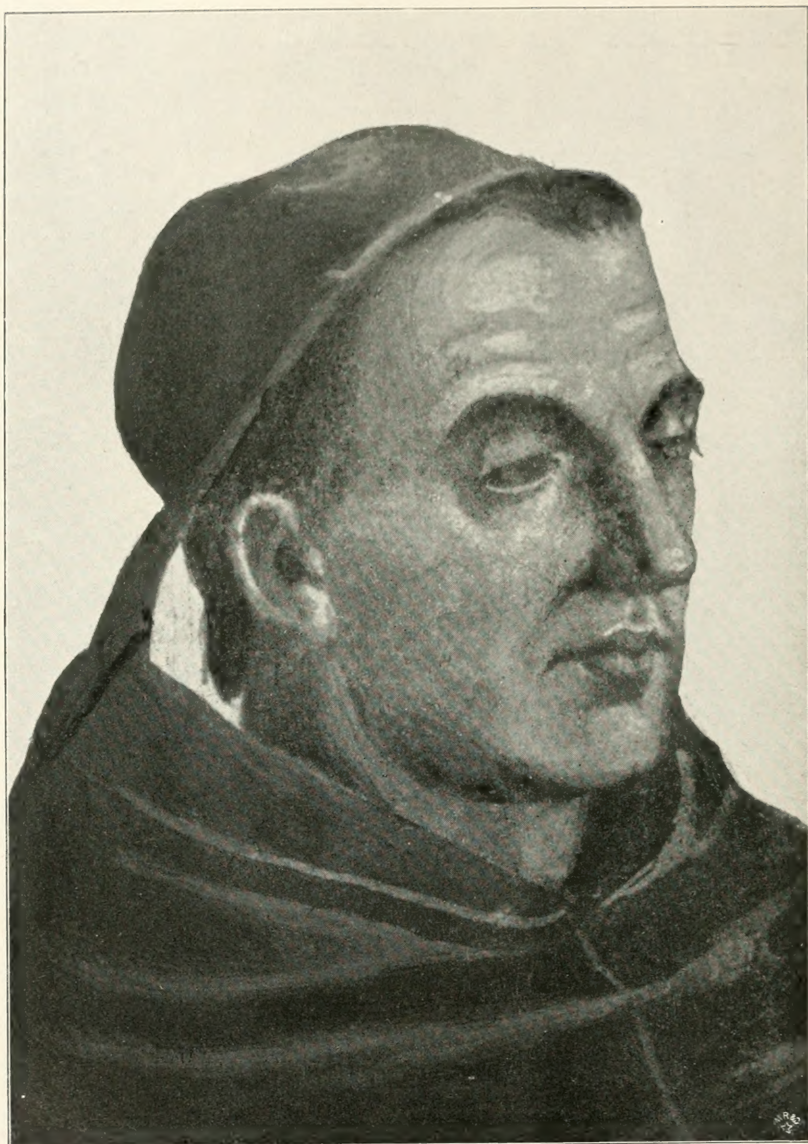


Abb. 1. Porträt des Fra Angelico von Signorelli, aus dessen Fresken in Orvieto.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz.

Angelico
(Fra Giovanni da Fiesole).

Die ersten Jahre des fünfzehnten Jahrhunderts brachten schwere Stürme über Florenz. Der Krieg, den die Stadt jahrelang mit Gian Galeazzo Visconti, Herzog von Mailand, zu führen hatte, er tobte mit kurzen Zwischenräumen noch immer. Mehr als einmal war die Stadt in Gefahr, die Hegemonie in Toskana zu verlieren. Große Condottieren kämpften auf beiden Seiten: der Name des gewaltigen Fortebraccio wurde damals weithin bekannt. Wie draußen, so sah es auch innerhalb der Stadtmauern aus: immer neue Stürme ließen das Volk nicht zur Ruhe kommen. Parteien wurden verbannt, Parteien kehrten mit Gewalt oder List zurück. Die Vermittlerrolle in diesen stetigen Kämpfen spielte die Popolanenfamilie der Medici, langsam und sicher bahnte sie sich den Zugang zur Macht, die ihr in nicht allzulanger Zeit zufallen sollte. In diesen inneren Kämpfen aber wurden moderne Verfassungsfragen ausgefochten, wurde das moderne Geldwesen begründet und eine Steuerordnung geschaffen, wie sie andre Staaten noch lange vermißten. Eine gesunde Zeit, ein starkes und frisches Volk, das da seinen Weg suchte und das in ewig bewundernswerter Weise damals, trotz aller äußern und innern Stürme, für die ganze Menschheit den Grund zu einer neuen Geisteskultur legte. Nach den großen Taten der Dante und Petrarca, der Pisani, Giotto und Orcagna war anscheinend eine Stagnation eingetreten. Jetzt, im Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts, weht ein neuer, frischer Wind durch die Gassen der alten Stadt: der moderne Geist beginnt seinen Siegeslauf. Das Zeitalter des Humanismus naht heran: bald zogen seine Vertreter alle, auch die äußersten Konsequenzen aus der neuen Weltanschauung. Aller Blicke richten sich auf das klassische Altertum und sein Vorbild begeistert zu neuen Taten. Brunellesco „erfindet" sozusagen den neuen Baustil. Die Plastik und Malerei beginnt das Ringen und Kämpfen nach größerer Naturwahrheit. Vervollkommnung der Ausdrucksmittel, Betonung des Charakteristisch-Individuellen, getreue Darstellung der Landschaft mit allem Detail, Erkenntnis der Linearperspektive, das sind etwa die Ziele der damaligen Malerei.

Mitten in dieser Zeit und doch abseits von ihrem Treiben lebte und malte ein stiller Mönch. Andre Zwecke verfolgte sein Schaffen: Gottesdienst war ihm seine Kunst im heiligsten Sinne des Wortes, sein Leben war nur ein Gedanke und sein Herz hatte nur einen Schlag, er lebte und webte in Christus allein. Wohl wandelte er nicht blind seinen Weg, sondern sah und nutzte was seine Zeitgenossen schufen, aber, jenem Dichterworte entsprechend, mied er was ihm nicht angehörte, was ihm das Innere störte, litt er nicht. Seine Lebensaufgabe war, mit Worten nicht, wohl aber in Bildern die Nachfolge Jesu Christi zu predigen. Seine Seele war, wenn ich so sagen darf, geboren zum

Christentum: es ist, als ob ein Stück des heiligen Franziskus wieder in ihm lebendig geworden wäre. Der Mensch und sein Werk aus einem Guß, daher die überzeugende Kraft, die Glaubwürdigkeit der Bilder des Fra Giovanni da Fiesole. „Was irgend durch Abgezogenheit von den Lockungen des Lebens zu erlangen ist, Reinheit des Willens, Erhebung des Gemüts, innige Vertraulichkeit mit dem Geiste ungetrübter Liebe, solches alles ward dem frommen Angelico im höchsten Maße zuteil." (Rumohr.) Diese Einheit seines Wesens macht seine Gemälde zu so wichtigen dokumentarischen Stücken, daß Burckhardt sagen konnte: „Eine ganze große ideale Seite des Mittelalters blüht in seinen Werken voll und herrlich aus und wird belebt durch den frischen Hauch der neuen Zeit; wie das Reich des Himmels, der Engel, Heiligen und Seligen im frommen Gemüte der damaligen Menschheit sich spiegelte, wissen wir am genauesten durch ihn, so daß seinen Werken schon der Wert religionsgeschichtlicher Urkunden ersten Ranges gesichert ist. Wen Fiesole anwidert, der möchte auch zur antiken Kunst kein wahres Verhältnis haben: man kann sich die fromme Befangenheit des Mönches gestehen und doch in der himmlischen Schönheit des einzelnen und in der stets frischen und beglückenden Überzeugung, die ihm zur Seite stand, eine Erscheinung der höchsten Art erkennen, die im ganzen Gebiet der Kunstgeschichte nicht mehr ihresgleichen hat."

I.

Schülerzeit. Der Dominikanerorden. Noviziat in Cortona. Foligno.

Die Heimat Giottos, des großen Begründers der italienischen Malerei, die Provinz Mugello in Toskana, war auch die Angelicos. Er wurde 1387 in Vicchio geboren als der Sohn eines gewissen Pietro, und erhielt in der Taufe den Namen Guido. Vasari meint, er hätte die Mittel besessen oder sich leicht erwerben können, um bequem in der Welt zu leben. Aber ein innerer Drang trieb ihn in den Frieden des Klosters. Zwanzigjährig trat er in den Dominikanerorden zu Fiesole ein und mit ihm sein Bruder Benedetto, der getreue Begleiter seines Lebens. Der große Reformator des Ordens, der selige Johannes Dominici, hatte dies Kloster zum Zwecke seiner Reform erbaut. Seine Predigten haben zahlreiche junge Leute veranlaßt, das Heil im Schoße seines Ordens zu suchen; zu seinen begeisterten Zuhörern mögen auch die Brüder von Vicchio gehört und unter dem mächtigen Eindruck seiner Persönlichkeit ihren Entschluß gefaßt haben. Gerade in dieser Zeit war, gegen die vorhergegangene Epoche, der Zusammenhang des Volkes mit den Klöstern wieder bedeutend inniger geworden und mögen früher mehr die äußeren Vorteile auch ganz ungeeignete Elemente zum Eintritt ins Kloster bewogen haben, von dieser Zeit darf man wohl sagen, daß vorwiegend ehrliche, uneigennützige Begeisterung und echte Frömmigkeit den Orden ihre Novizen zuführten.

Der Dominikanerorden ist bekanntlich in der gleichen Zeit wie der der Franziskaner gegründet worden; in jener Zeit, da erneute Glaubensfrische die Welt durchdrang; vieles, Ziele und Beweggründe, war beiden Orden gemeinsam, wie das Dante ausgesprochen hat. Aber verschieden wie die Charaktere und Temperamente der beiden Stifter, waren auch die Wege, die ihre Orden wandelten. Der heilige Dominicus, von glühendem Eifer für den katholischen Glauben beseelt, machte seinen Mönchen die Predigt desselben zur Lebensaufgabe: „Durch eifrige Predigt des Wortes Gottes sollten sie die Rechtgläubigen im Glauben bestärken, die Irrgläubigen zum wahren Glauben zurück- und die Ungläubigen hinzuführen." Diesem Zwecke mußte alles dienen; zu diesem Zwecke mußten aber alle Kreise des menschlichen Geistes in den Bereich des Ordens gezogen werden. Mit aller Kraft stürzten sich denn auch die Dominikaner auf die Wissenschaften, und die beiden größten Denker Deutschlands und Italiens in dieser Zeit, Albertus Magnus und Thomas von Aquino, sind aus dem Schoße des Ordens hervorgegangen, dessen Bedeutung neuerdings der der Franziskaner gegenüber etwas unterschätzt wurde. Gewiß, die große

Einwirkung des heiligen Franz auf die gesamte Kultur des dreizehnten Jahrhunderts ist nicht zu leugnen, Religiosität und Gefühlsleben wurden durch die Wunderwirkung dieses Mannes vertieft und verinnerlicht, dem persönlichen Verkehr des einzelnen mit der Gottheit eine gesteigerte Wärme verliehen. Und die bildende Kunst dankt der Gestalt und der Legende des Heiligen von Assisi wohltuende Erfrischung, neue Belebung und Förderung. Aber was der liebevolle Genius eines Franz anstrebte, es mochte wohl in ihm und seinen echten Jüngern mächtig wirken, in die Konstitutionen eines Mönchordens gebannt, konnte es demselben doch kaum die geistige Überlegenheit über die andern



Abb. 2. Triptychon in der Pitti Galerie zu Florenz.
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi in Florenz. (Zu Seite 17.)

Orden verschaffen. Und so sehen wir denn, daß schon bald, in der Mitte des dreizehnten und dem Beginne des vierzehnten Jahrhunderts, die Dominikaner einen wesentlich größeren Einfluß auf das Geistesleben der Zeit sich zu erringen wissen. Mächtige Zeugen dafür sind die obengenannten großen Denker. Allüberall war der Predigerorden bestrebt, mit seiner Zeit geistig fortzuschreiten. Zahlreiche große Dominikanerschriftsteller in der Vulgärsprache treten auf; eifrig bemühen sich die Mönche um die Kommentierung des großen Dichters der Nation, Dantes. An den Universitäten lehren schon seit 1230 viele Dominikaner; in allen geistigen Angelegenheiten reden sie ihr gewichtiges Wort mit.

In ihrem großen Plane fand auch die Kunst ihre Stelle: als Mittel, die Seele zu erheben und durch die bildliche Darstellung der Passion und der Legende die Ge-



Abb. 3. Hochaltarbild von S. Domenico bei Fiesole.
Die Predella Kopie des nach London gekommenen Originals.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz.
(Zu Seite 24.)

müter zur Kontemplation der Heilswahrheiten und zur Nachfolge anzuleiten. So ist denn der direkte Einfluß der Dominikaner ein ganz hervorragender und an eigner Kunsttätigkeit, an Zahl und Fähigkeit der Künstler, die aus ihm hervorgingen, übertrifft der Predigerorden alle andern um ein Bedeutendes. Mit voller Absicht züchtete er Künstler, die in seinem Geiste bildeten. Im vierzehnten Jahrhundert, so möchte man glauben, ist das der Kunst nicht gerade förderlich gewesen; sie wurde zu spitzfindig allegorischen Werken, gewissermaßen zu graphischer Wiedergabe des Dominikanerprogramms und der „Summa theologiae“ veranlaßt. Malereien, wie die Glorie des heiligen Thomas von Traini oder der berühmte Freskenzyklus der spanischen Kapelle in Florenz sind die unerquicklichen Resultate solchen Strebens. Man lebte eben in der Zeit der letzten Blüte der Scholastik und die Mönche, deren geistiges Streben ganz in dieser Richtung verlief, verlangten natürlich von der Kunst dasselbe. Wer wollte ihnen daraus einen Vorwurf machen? Die Interessen, die im geistigen Leben einer Zeit vorherrschen, ziehen stets alles in ihren Bannkreis. Ist es doch auch im neunzehnten Jahrhundert nicht anders

gewesen. Gemalte Scholastik — sit venia verbo — ist eine der Signaturen des vierzehnten Jahrhunderts. Gegen Ende des Trecento ging aber im religiösen Leben der Dominikaner eine große Umwälzung vor sich, welche auch in der äußeren Geschichte des Ordens bemerkbar ist. Er hatte bisher eifrig eine politische Rolle gespielt. So war Frate Angelo, der Bischof von Florenz, einer der Haupturheber der Berufung und wieder der Verjagung des Herzogs von Athen. So nehmen die Predigermönche lebhaften Anteil an den Kämpfen der Guelfen und Ghibellinen, immer im Sinne des Papstes, meist aber auch als patriotische Leute gegen die Fremden. Jetzt hört das auf; sie ziehen sich in die Stille des Klosters zurück, nur ihrem Zwecke, der Predigt des Glaubens zu dienen. Wenn sie einmal wieder in das politische Leben hinaustreten, so stehen sie versöhnend und zu christlicher Liebe mahnend zwischen den Parteien.

Das hängt zusammen mit der großen Wendung, die das kirchliche Leben damals nahm, wobei in erster Linie der steigende Einfluß der Mystik hervorzuheben ist. Von unberechenbarer Bedeutung dafür war der glaubensstarke, glühende Geist der Katharina von Siena. Eine wunderbare Erscheinung, dies einfache Bürgermädchen, das alle Höhen und Tiefen der Mystik durchmessen und daneben als echte Tochter Toskanas jenen klaren, scharfen Blick sich bewahrt hat, der sie befähigte, auf die Ereignisse der großen Kirchenpolitik einen so wohltuenden und versöhnenden Einfluß auszuüben. Die bewundernswerte Elastizität der Rasse, welche auf dem Boden des alten Etruriens neben dem kühlen Geschäftsgeist der Mediceer das selbstvergessene sich Hingeben eines Bernardino da Siena erstehen ließ, diese Elastizität, welche in allen Epochen der Geschichte und Kunst Toskanas so erfrischend wirkt, sie hat in der Heiligen von Siena einen mächtigen Ausdruck gefunden.

Von hier aus erhielt das erschlaffte religiöse Leben des Landes neue Belebung; insbesondere im Dominikanerorden macht sich diese Umkehr in das Innere geltend.



Abb. 4. Detail der Predella des Altarbildes von S. Domenico
Jetzt in London, Nationalgalerie. (Zu Seite 24.)

Gegenüber der Dogmatik wird von neuem die tiefinnerliche Erbauung schlichter Herzensreligion betont. Diese Wendung macht natürlich die Kunst der Dominikaner mit: auch in den Werken ihrer Künstler verwandelt sich die starre, dogmatische Tendenz in fromme Askese. „In den Bildern Fra Angelicos spricht sich das Dominikanertum des fünfzehnten Jahrhunderts mit derselben festen und eindringlichen Monumentalität aus, wie im vierzehnten Jahrhundert in Traini und andern." (Hettner.) Allerdings keine trockne Scholastik und düsterer Fanatismus mehr, sondern innige, religiöse Lyrik. Charakteristisch dafür, daß in dem Œuvre des Angelico die Glorien des heiligen Thomas und ähnliche Sujets kaum eine Rolle spielen.

Schwere Zeiten hatte die Kirche damals zu überstehen. Aber wie es sich allenthalben regte, wie es endlich gelingen sollte, das große Schisma zu beseitigen, so wendet sich dieser lebhafte Reformeifer auch gegen die Klöster und hier stieß er auf eine furchtbare Verwilderung, der ein Ende gemacht werden mußte. Auch wenn manche Schilderung als übertrieben und als Ausfluß einer stets mit Vorliebe gegen die Mönche gerichteten Spottlust anzusehen ist, so muß doch die Verwahrlosung arg gewesen sein. Sei es, daß man zur raschen Ausfüllung der durch die Pest gerissenen Lücken teilweise recht ungeeignete Elemente aufnahm, sei es aus andern Gründen. Die kirchliche Zerrissenheit durch das Schisma trug das ihrige dazu bei. Allen voran kämpft Katharina gegen



Abb. 5. Detail der Predella des Altarbildes von S. Domenico.
Jetzt in London, Nationalgalerie. (Zu Seite 24.)



Abb. 6. Detail der Predella des Altarbildes von S. Domenico.
Jetzt in London, Nationalgalerie. (Zu Seite 24.)

diesen Übelstand und beginnt die Reform an den ihr zunächst stehenden Dominikanernonnen. Ihr Freund und Beichtvater Raimund von Capra übernimmt das schwere Werk, den Männerorden zu reinigen und findet in dem jungen Florentiner Giovanni Dominici das geeignete Werkzeug für seine Reformpläne. Dieser war ein begeisterter Anhänger der Heiligen von Siena. Hatten doch die Predigermönche den glaubensglühenden Jüngling lange streng zurückgewiesen, da er durch starkes Stottern für den Orden ungeeignet erschien, bis er sich in seiner Not im Gebet an die Hilfe der eben verstorbenen heiligmäßigen Nonne wandte und so endlich allen Widerstand überwand. Seiner Überzeugung nach war es dann wiederum Katharina, deren Fürbitte ihn seinen Sprachfehler verlieren und aus dem stotternden Knaben einen der mächtigsten Prediger seiner Zeit werden ließ. Diesem Manne sollte es gelingen, die Reform des Ordens durchzusetzen. Begreiflicherweise fand er zunächst starken Widerstand: die in leichter Auffassung ihrer Pflichten bequem gewordenen Mönche wollten sich anfangs durchaus nicht seinen härteren Anforderungen fügen. Wieder war es eine Frau, die da beistand und seinen gesunkenen Mut stets neu belebte: die selige Clara Gambacorta, auch sie eine Schülerin der Katharina und deren getreue geistige Tochter. Von ihr unterstützt, konnte Dominici endlich seine Bemühungen von Erfolg gekrönt sehen, eine Reihe mächtiger Klöster reformieren, und nun legte der Ordensgeneral das schwierige Werk ganz in seine Hände, indem er ihn zum Generalvikar des Ordens in Italien ernannte.

Der Charakter des Dominici hat gelegentlich seiner Tätigkeit bei der Beilegung des großen Schismas eine sehr verschiedene Beurteilung erfahren. Man hat in ihm vielfach einen Streber und Intriganten erblicken wollen. Er besaß zweifellos als echter Florentiner auch eine gehörige Dosis Weltklugheit. Aber nur wer die eigentümliche Begabung seines Volkes verkennt, wird ihm daraus einen Vorwurf machen und deshalb etwa die Stärke und Ehrlichkeit seiner Überzeugung in Zweifel ziehen. Insbesondere seine Tätigkeit als Ordensreformator ist geeignet, solche Vorwürfe zu entkräften. Mit rastlosem Eifer sorgte er für die Vervollkommnung seiner selbst und seiner Brüder: „Beständige Sorge für die Reinigung der Seele, die Grundlage aller wahren Askese,“ erfüllte ihn. „Gänzliche Losschälung von der Welt und von sich selbst bis zur tiefsten Demut, genaue Erfüllung der Regelvorschriften, tatkräftige Liebe zu Gott und zum Nächsten unter beständigem Hinblicke auf das Vorbild Jesu, lebhaftes Verlangen nach



Abb. 7. Madonna mit Engeln aus S. Ansano.
Im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M. (Zu Seite 24.)

der Vereinigung mit Christus: das sind die Grundlagen des vollkommenen Lebens nach Dominici. Je nachdem er das eine oder das andere Moment mehr betont, trägt seine Sprache bald den Charakter strenger Bußpredigt, bald die seraphische Glut der höchsten Mystik. Überall aber predigt er die kerngesunde kirchliche Frömmigkeit mit jener Klarheit, Kraft und Entschiedenheit, die seine Person auszeichnet." (Rösler.) Dieser verständige Geist seiner Rasse macht sich stets geltend. So warnt er vor allzuleichtem Glauben an Visionen und Träume, vor der unter gläubigen Gemütern manchmal auftretenden Sucht nach Wundern. Er bezweifelt die Möglichkeit derselben nicht, aber er kennt die Gefahren, die für ein gesteigertes religiöses Leben in der Begierde nach

Wundern liegen können und wird demgegenüber nicht müde, auf die Hauptsache, auf die Nachfolge Jesu Christi, hinzuweisen. Eine gewisse Härte und ein fanatischer Eifer scheint ihm nicht fern gelegen zu sein; als er später zum Legat gegen die Hussiten ernannt wurde, entsprach dieser Auftrag wohl seinem Temperament und seinen Wünschen. So witterte er auch früh die Gefahr, die der Kirche von den Bestrebungen der Humanisten drohte und nahm ziemlich entschieden den Kampf gegen diese Tendenzen auf, was wohl nicht ohne Einfluß auf seine Mönche und unsern Künstler geblieben ist.

Die geistige Deszendenz Angelicos von der heiligen Katharina und von Giovanni Dominici muß stets im Auge behalten werden. Denn in diesem neugefestigten und gereinigten Orden trat er ein, und zwar in den Zentralsitz Dominicis, in das Kloster an den Abhängen der Hügel Fiesoles; unter letzterem Namen, als Fra Giovanni da Fiesole oder kurzweg als Fiesole hat er seine Berühmtheit erlangt. Zunächst sollte er allerdings nicht lange an diesem herrlichen Orte weilen, denn das dortige Kloster besaß

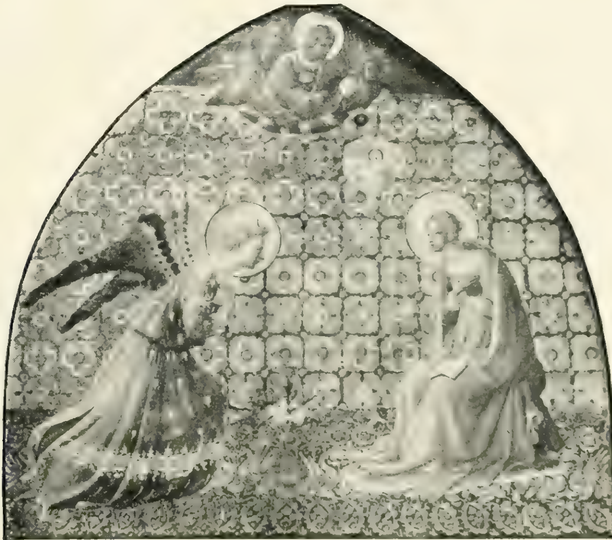


Abb. 8. Verkündigung von einem Reliquiar aus S. Maria Novella. Jetzt in S. Marco.
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi in Florenz. (Zu Seite 21.)

kein Noviziat. — Die Klosterjugend im Sinne seiner Reform würdig heranzuziehen, mußte selbstverständlich eine der nächsten Aufgaben des Dominici sein. Er schritt deshalb unverzüglich zur Gründung eines Noviziates und wählte dafür Cortona, die alte, hochgelegene Etruskerstadt, wo er es gesichert glauben durfte vor den wechselvollen Schicksalen, welche die stürmischen Zeiten über die in den politischen Mittelpunkten gelegenen Klöster brachten, wo die Jugend in größerer Ruhe zu ihrem späteren Berufe herangebildet werden konnte. Den geeigneten Lehrmeister fand er in seinem langjährigen Schüler, dem seligen Lorenzo da Ripafratta, der seines Amtes mit hingebender Treue waltete. Er scheint ein glaubenseifriger Mann gewesen zu sein, weniger von Fanatismus beseelt als von einem schönen Geist christlicher Milde. „Ein frommes Klostergeschlecht ist aus seiner segensreichen Wirkung hervorgegangen", aber es wurde ihm offenbar auch vorzügliches Material zugeführt. So kam 1405 der heilige Antonin in das Noviziat, gewissermaßen der Studiengenosse und künftighin der Vorgesetzte des Angelico, etwas später der selig gesprochene Pietro und endlich die Brüder aus dem Mugello. Lorenzos erzieherische Talente müssen groß gewesen sein. Gegen sich selbst übermäßig streng, scheint er doch



Abb. 9. Madonna della Stella. Reliquiar aus S. Maria Novella, jetzt in S. Marco.
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi in Florenz. (Zu Seite 21.)



Abb. 10. Krönung Mariä. Reliquiar aus S. Maria Novella, jetzt in S. Marco. Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi in Florenz. (Zu Seite 24.)



Abb. 11. Krönung Mariä. 1896. Im Louvre.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 25.)

der Jugend gegenüber weder allzugroße Härte noch übertriebene Sentimentalität angewendet zu haben, muß mit großem Verständnis auf die individuellen Anlagen seiner Schüler eingegangen sein und ihnen zur Entwicklung verholfen haben. Darin durchaus im Geiste der Ordensvorschriften. „Vorausgesetzt, daß sie niemals den Endzweck des Ordens vergaßen, ließ er ihre natürliche Begabung sich frei entwickeln. Pietro durfte sich der Kontemplation, Antonin den tiefsten theologischen Studien, die Brüder vom Mugello sich der Malerei widmen.“ (Marchese.) Auch damit konnten sie ja das Predigeramt erfüllen. Sicher aber ist die theologische Bildung daneben nicht vernachlässigt worden, denn die Dominikaner haben das Wort des Pier Damiani stets beherzigt: zwei Dinge tun dem Priester not: reines Leben und Wissenschaft; daß Angelico in letzterer nicht unerfahren geblieben, werden wir sehen. — Vor allem aber kommt die Persönlichkeit





Abb. 12 u. 13. Details aus der Krönung Mariä im Louvre. (Zu Seite 26.)

des Lehrers in Betracht und von welchem Eindruck letzterer gewesen sein muß, dafür liefert uns das Leben des Antonin Beweise. Schon hochberühmt, zum Erzbischof von Florenz bestimmt, fragt er vor Annahme des Amtes den Lorenzo um Rat; als heiligmäßiger Mann in seiner Vaterstadt bewundert, verschmäht er es nicht, sich von seinem alten Lehrer leiten und beraten zu lassen. Bei dessen Tode schrieb Antonin einen uns erhaltenen Brief, der von dem rührenden Verhältnis zwischen beiden beredtes Zeugnis gibt.

1408 legte der junge Giovanni die Gelübde ab und kehrte vermutlich in das Fiesolaner Kloster zurück. Aber nur kurz. Noch klaffte jene unheilvolle Wunde der Kirche, das große Schisma. Aus hier nicht näher zu erörternden Gründen wendeten sich nun die Florentiner sowie der Ordensgeneral gegen den bisher von ihnen anerkannten Papst Gregor XII.; Dominici aber und mit ihm die Klöster seiner Reform hielten treu an ihm fest. Infolgedessen wendete sich die Stimmung in Florenz gegen den großen Prediger: er wie seine Mönche mußten weichen. Während er selbst seinem Herren auf dessen politischen Irrfahrten folgte, wandten sich die Mönche in die umbrische Ebene nach Foligno. 1414 vertrieb sie indes auch von da ein böser Gast: die Pest, sie zogen sich in die reine Höhenluft von Cortona zurück. So kam Angelico wieder an den Ort seiner Erziehung, wenn er überhaupt mit nach Foligno gegangen und nicht gleich dahin zurückgekehrt war. Ob hier oder dort, jedenfalls waren ihm weitere zehn Jahre stiller

Sammlung und Ausbildung gegönnt in Gegenden, die von den großen Zentren der Kunstbewegung entfernt lagen. Auf diesen Fluchten aber, in diesen Bedrängnissen mußte, wie Hettner richtig bemerkt, die Frömmigkeit Angelicos nur verstärkt werden, wozu noch die Abgeschlossenheit und die Eigentümlichkeit des Landes das ihrige beitrugen.

Niemand, der diese Gegenden besucht hat, wird sie so leicht vergessen können: gehört doch Umbrien zu dem Schönsten, was Italien bietet. Foligno lag mitten darin, Cortona, nicht dazu gehörig, doch ganz in der Nähe. Wenn man von Perugia hinabschaut in die beiden weiten Täler und Assisi im Glanz der Sonne herüberleuchtet, wenn es Abend werden will, die Berge sich tiefblau färben und jene Stimmungen in der Landschaft erscheinen, die Perugino so schön gemalt, so kommt ein stiller, fast religiöser Friede über uns. Ob Angelico das ähnlich wie wir Modernen geschaut hat? Ein Anzeichen dafür, daß ihn der Reiz dieser Gegenden nicht kalt ließ, besitzen wir: auf einer Predelle, die noch heute in Cortona aufbewahrt wird, hat er den Blick von dort auf den Trasimener See wiedergegeben; die einzige getreue Vedute, die mir bei Angelico bekannt ist.

Dort in Assisi fand er auch die hohe religiöse Kunst des Trecento wieder, die ihm von Florenz vertraut war, und zwar als Alleinherrscherin in Werken ersten Ranges. Cimabue und Giotto, Simone Martini und die Lorenzetti, sie hatten dies Heiligtum Italiens mit ihren Werken ausgeschmückt. Und wenn der junge Meister die Orte der Umgegend besuchte, so fand er in ihnen jene Madonnen und Heiligen mit ihren leise gesenkten Köpfen, ihrer etwas erstarrten Lieblichkeit und den abgemessenen, stillen Bewegungen, wie sie die Kunst Sienas liebte: eine hieratische Kunst, die noch heute der Beschauer mystisch zu nennen versucht ist. Auch die eigene Kunst des Landes stand unter diesem Eindruck und zeigt einen ähnlichen Charakter: weder Ottaviano Nelli noch Gentile da Fabriano verleugnen ihren Ursprung aus dem frommen Umbrien. In dieser Umgebung lebte Angelico von seinem zwanzigsten bis dreißigsten Jahre, also gerade jene Zeit, in der der Mensch seinem Geiste die Richtung gibt, die unauslöschlich an ihm haftet. Wie vielmehr aber muß noch solche Umgebung einwirken, wenn sie der angeborenen Anlage so entspricht, wie das hier der Fall war: ohne Bedeutung ist es gewiß nicht, daß alles, was ihn umgab, ihn in dem eingeschlagenen Wege bestärken mußte zu dem Ziel, für das er prädestiniert war. Sein erster Lehrmeister war ein Mann des Trecento, der Giotteske, wie man diese Richtung nennt, weil sie, trotz manchen Fortschreitens in den Einzelheiten, doch im Grunde in den Bahnen des großen Begründers wandelte. Und als der Jüngling das weltliche Kleid ablegte, da war noch wenig von jenem künstlerischen Ringen und jenen geistigen Kämpfen zu spüren, die gleich nachher anhuben. — Wer dieser sein Lehrer gewesen ist, bevor er ins Kloster eintrat, wissen wir nicht bestimmt zu sagen. Man hat auf Lorenzo Monaco hingewiesen, doch scheint er mehr eine Parallelerscheinung, von gleichem Geiste erfüllt und ähnlichen Zielen zustrebend. Auch Masolino ist in Frage gekommen. Und es ist nicht zu leugnen, daß Manches in dessen Stil, manche zarte Profile und andere Einzelheiten mit Werken des Angelico verwandt erscheinen. Aber Masolino ist nur vier Jahre älter und so liegt die Annahme näher, daß diese Ähnlichkeiten auf einen gemeinsamen Lehrer zurückzuführen sind, auf Starnina, dessen künstlerische Persönlichkeit wir leider nur sehr unsicher aus den arg zerstörten Fresken der Sakramentskapelle in S. Croce erkennen können. Dort, auf dem Bilde der Taufe Christi, finden wir Engelsgestalten, die nicht nur in ihrem charakteristischen Profil Beziehungen zu den Werken Masolinos und Angelicos aufweisen. Das spricht für ihre gemeinsame Schülerschaft. Mag auch diese Hypothese sich einmal als irrig herausstellen, jedenfalls war für die Lehrzeit des Angelico die Richtung, welche Starnina und andere vertraten, maßgebend. So wirkte alles zusammen, Lehrer, Umgebung, Vorbilder und Aufenthaltsort, zur Stärkung seiner angeborenen Neigungen, und es ist begreiflich, daß er lange ringen mußte, bevor es ihm gelang, den Boden der Spät-Trecentisten endgültig zu verlassen.

Wie seinen Lehrer nicht, so kennen wir auch mit Sicherheit keine Werke aus seiner Jugendzeit. Allenfalls wäre es möglich, daß das in recht verdorbenem und übermaltem



Abb. 14. Krönung Mariä. In den Uffizien.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 28.)

Zustand in der Galerie Pitti aufbewahrte Gemälde, darstellend die thronende Madonna mit Johannes dem Täufer, Dominicus, Petrus Martyr und Thomas von Aquino, in den ersten Jahren entstanden ist (Abb. 2). Das ungeschickte Bild verrät deutlich noch die Befangenheit des Anfängers und noch spricht sich in der ererbten Formensprache die Individualität des Meisters nicht deutlich aus. — Seine künstlerische Tätigkeit im Schoße des Ordens begann er in Cortona und Foligno mit der Anfertigung von Miniaturen, wie man heute wohl mit Sicherheit behaupten darf. Die Herstellung von Chorbüchern war das erste und dringendste Bedürfnis aller Klöster, und das Verlangen, sie auszuschmücken, wird zweifellos sofort an Angelico herangetreten sein, wie zehn Jahre später noch einmal in Fiesole. Wir wissen aus zahlreichen Äußerungen des Giovanni Dominici, wie sehr er darum besorgt war, seine Klöster in reichlichem Besitz von Chorbüchern zu wissen. So hat er die Nonnen des von ihm gegründeten Klosters vom Corpus Christi in Venedig fortwährend zum Bücherabschreiben und Verzieren angeeifert, diese ihre Arbeit überwacht und ihnen Rat erteilt, ja selbst für sie eifrig abgeschrieben und die Anfangsbuchstaben ausgemalt. „Ich habe," schreibt er einmal, „Eure Miniaturen mit Freuden



Abb. 15. Detail von der Krönung Mariä in den Uffizien.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 29.)

gesehen und bemerkt, daß zwei Stellen leer geblieben sind, damit ich ein V und S dort zeichne und sie dann zurücksende. Ich will es gerne tun, sobald ich kann, denn als Fremder und Gast habe ich hier kein Werkzeug dazu, dessen ich als unerfahrner Arbeiter bedarf." Auch seine treue Freundin Clara Gambacorta ist eifrig bemüht, für ihre Nonnen Bücher anzuschaffen und schreiben zu lassen. So wurde denn Angelicos Befähigung sofort für die Zwecke des Klosters nutzbar gemacht. Und falls er mit der Technik der Miniaturmalerei noch nicht genügend hätte vertraut sein sollen, so fand er im Orden Lehrer genug und auch eine feste Tradition, die ihm die Wege weisen konnte, da die Dominikaner von alters her zahlreiche Miniatoren in ihren Reihen hatten. Er scheint sich mit liebevollem Eifer dieser Tätigkeit hingegeben zu haben. Die leuchtende Frische seiner Farben, der emailartig glatte Auftrag, die Vorliebe für kleine Bilder und delikate, graziöse Ausführung ist ihm noch lange geblieben; sein Auge und seine Hand waren die eines Miniators geworden; er fühlte sich später größeren Flächen gegenüber nicht ganz sicher, es brauchte lange Zeit, es brauchte seine ganze angeborne Künstlerkraft, bis es ihm gelang, wieder die Erinnerungen an seinen ersten Lehrer hervorzuholen und sich zu dem großen Stil der Wandmalerei durchzuarbeiten. — Von den Miniaturen dieser Lebensperiode ist uns leider nichts erhalten oder liegt noch irgendwo verborgen und unerkannt, denn die wenigen Bücher, die wir ihm zuschreiben dürfen, gehören einer späteren Zeit an. Ebensowenig sind uns Tafelgemälde aus den Jahren des Exils erhalten: was Perugia und Cortona von ihm bewahrt, gehört nicht hierher. —



Abb. 16. Detail von der Krönung Mariä in den Uffizien.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 29.)

Den vereinten Kräften der Christenheit war es unterdes gelungen, das unheilvolle Schisma zu beendigen und der Kirche den Frieden wiederzugeben. So konnten auch die Getreuen des Dominici in ihre Heimat zurückkehren und im Jahre 1418 in das Kloster S. Domenico wieder einziehen. Als Einunddreißigjähriger kam Angelico in seine Vaterstadt zurück, innerlich gefestigt und im vollen Besitz seiner Eigenart, die nur der Entwicklung harrte, um die schönsten Früchte zu tragen.

II.

Aufenthalt in S. Domenico bei Fiesole, 1418—1436.

Noch waren jene inneren Streitigkeiten in der Stadt nicht beigelegt, noch dauerte der Krieg mit Lucca fort: das Dominikanerkloster lag in sicherer Entfernung an den Abhängen von Fiesole in schönster Lage und Umgebung, mit herrlichem Blick auf die Arnostadt, zwischen Zypressen und Ölbäumen in der klaren und durchsichtigen Luft des toskanischen Paradieses. Unter der gütigen und doch straffen Leitung Antonins konnten die Mönche sich der kirchlichen Ruhe erfreuen und ihren Werken nachgehen. Für Angelicos Pinsel gab es ohne Frage genug zu tun. Zunächst galt es wohl auch hier, den Bestand von Chorbüchern zu vermehren; die Antiphonarien und Psalterien, die sein Bruder



Abb. 17. Der Weltenrichter. Aus dem Jüngsten Gericht in der Accademia delle belle arti zu Florenz. Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 30.)

Benedetto und andere schrieben, schmückte der Meister mit seinen Bildern. Einige von diesen Büchern sind uns noch erhalten, zwar nicht in S. Domenico, sondern in der Bibliothek von S. Marco, wohin sie wohl beim teilweisen Umzug der Mönche gebracht wurden. Da sind zunächst die beiden Psalterien Nr. 16 und 17, welche dem Bruder, Fra Benedetto del Mugello, dort zugeschrieben werden. Ob dieser überhaupt gemalt und nicht vielmehr nur Bücherschreiber war, ist nach neueren Forschungen noch zweifelhaft. Die äußerst kleinen, aber sehr fein ausgeführten Bildchen dieser Psalterien stehen jedenfalls in der Bildung der Formen, in der Farbenzusammenstellung und anderem den gleich zu besprechenden Frühwerken des Meisters so außerordentlich nahe, daß sie nur von seiner Hand herrühren können; die reizendsten Miniaturen: insbesondere

König David die Harfe spielend, König David betend und derselbe im Meer versunken, Gott um Hilfe anflehend, sind des Künstlers vollauf würdig. Den unverfälschten Jugendstil desselben weist ferner noch das Missale Nr. 19 auf, wie das schon der Padre Marchese, der letzte Prior und der hochverdienstliche Geschichtsschreiber von S. Marco, bemerkt hat, und endlich das Missale Nr. 44, welch letzteres den Besuchern durch die Aufschrift „Manier des Beato Angelico" kenntlich gemacht ist. Die Verzierung dieser Bücher ist noch ganz in der mönchischen Tradition des vierzehnten Säkulums befangen, noch spüren wir nichts von jener berauschenden Dekoration, jenem Überreichtum eines Attavante und anderer, neben deren Malereien der Text fast verschwindet. Die alte, schlichte Art mußte dem Frate behagen; seine Kunst war ein Dienen und ordnete sich auch hier dem Texte unter; er begnügte sich mit der Verzierung der Initialen, führte von hier aus manchmal einfaches, graziöses Rankenwerk, von Medaillons unterbrochen, um einen Teil des Randes herum und fügte nur selten ein Vollbild ein. So ließ er dem Texte den Vorrang, illustrierte ihn durch einige kleine Bildchen und verwendet nur sparsam das Dekorative: war solches doch in seinem ganzen Leben für ihn stets Nebensache. Diese Bücher sind Klosterarbeit, ausgeführt von einem bescheidenen Mönche: an äußerem Glanz weit zurückstehend hinter jenen prächtigen Werken der oben genannten Illuminierkünstler, aber in ihrer Art wohl zu schätzen.

Noch war der Altar der Klosterkirche des Schmuckes bar oder der bisherige genügte höheren Anforderungen nicht mehr. Und so machte sich der Frate mit Eifer daran, ein würdiges Altarblatt zu schaffen. Noch heute ziert das Bild den Hochaltar von S. Domenico: unter prächtiger Hallenarchitektur thront die Jungfrau mit dem Kinde, von anbetenden Engeln umgeben, ihr zur Seite der Apostelfürst und die drei vornehmsten Heiligen des Ordens, denen wir noch oft begegnen werden: Dominicus, Petrus Martyr und Thomas



Abb. 18. Der Reigen der Seligen. Aus dem Jüngsten Gericht in der Accademia delle belle arti. Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 30.)



Abb. 19. Das Jungste Gericht. In der Konigl. Gemaldegalerie zu Berlin. Mittelstuck. (Zu Seite 32.)



Abb. 20. Die Seligen.

Aus dem Jüngsten Gericht in der Königl. Gemäldegalerie zu Berlin. (Zu Seite 32.)

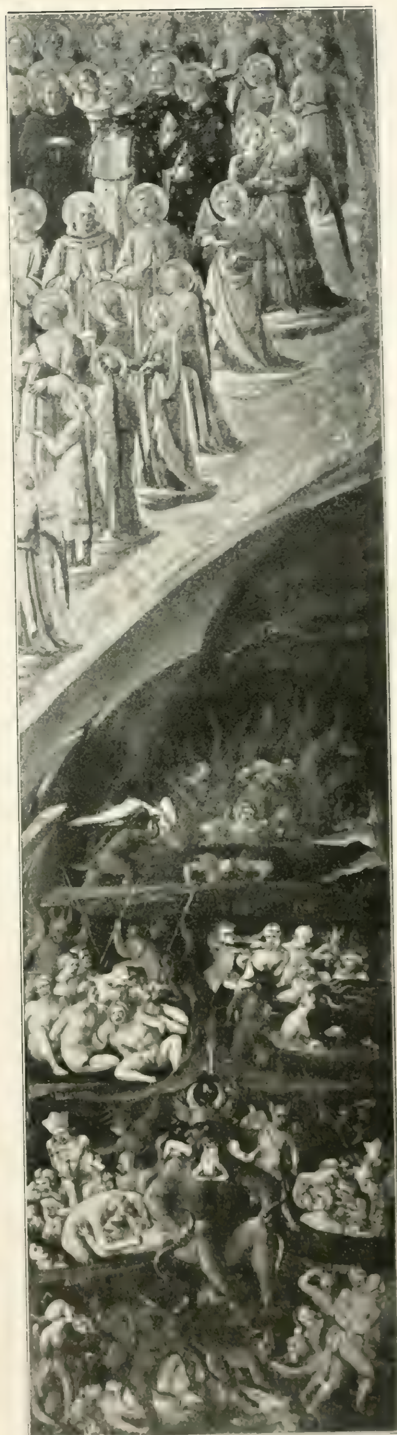


Abb. 21. Die Hölle.

Aus dem Jungsten Gericht in der Königl. Gemäldegalerie zu Berlin. (Zu Seite 32

von Aquin (Abb. 3). Aber das Bild ist nur noch eine Ruine und von der Hand des Meisters nicht allzuviel zu erkennen: es wurde 1505 von Lorenzo di Credi gründlich restauriert, d. h. fast ganz übermalt. Das ganze obere Drittel ist angestückt: das Gemälde befand sich ursprünglich in gotischem Rahmen, über dem Kopfe der Madonna erhob sich ein krabbengeschmückter Giebel, die Gestalten hoben sich von goldenem Grunde ab. Aus dem Jahre 1505 stammt die erwähnte Bogenarchitektur, sowie der jetzige schöne Renaissancerahmen. Was wir noch erkennen können ist die ungeschickte Anordnung, die steife Stellung der Heiligen, die überhaupt nicht fest auf ihren Füßen stehen und in sehr gleichförmiger Aktion gedacht sind; gelenkiger sind die Gestalten der Engel, das Antlitz der Madonna ist leer und schematisch. — Besser, ja wie es scheint tadellos ist uns die Staffel erhalten, allerdings nicht mehr am Orte, wo sie durch eine Kopie ersetzt ist, sondern in der Nationalgalerie in London. Sie ist dreigeteilt und stellt in der Mitte den triumphierenden Christus, rechts und links unter der Führung der Gottesmutter in Anbetung versunkene Heilige dar. Diese Predelle ist das wichtigste Dokument für die Anfänge und Lehrjahre des Meisters (Abb. 4—6). Einzelne Gesichter muten uns wie Produkte eines Spät-Giottesken an. Hier finden wir, besonders in den weiblichen Gestalten auf der rechten Seite, jene trecentistischen Typen, deren Profil und Haltung uns an die Engel der Sakramentskapelle von Starnina erinnert. Durchaus dem Kreise der späten Gaddischule gehören auch viele bärtige Heilige der linken Seite an, während die im Mittelbilde jubilierenden und musizierenden Engel zeigen, daß Orcagnas Tätigkeit von Angelico nicht unbeachtet geblieben ist. Wir dürfen uns überhaupt vorstellen, daß der junge Guido, wie er in der Welt hieß, solange er in Florenz als Schüler weilte, oft bewundernd vor den Werken Orcagnas, vor den Fresken der Spanischen Kapelle, kurz vor allen Meisterwerken des Trecento stand und gierig einsaugte, was seiner Eigenart zusagte, ohne deshalb in Einzelheiten eine Nachahmung nachweisen zu wollen. — Schon in dem eben besprochenen Bilde kündigen sich übrigens die künftigen Ziele des Frate an, schon hier strebt er eine vielfache Nuancierung des Ausdruckes der hingebenden Andacht an, indes noch ohne großen Erfolg, daher denn bei der unzähligen Schar die Monotonie nicht vermieden ist.

Um die gleiche Zeit malte der Künstler das Bild der Madonna unter gotischem Baldachin thronend, welches jetzt im Städelschen Institut in Frankfurt aufbewahrt wird; 1831 angekauft, dürfte es aus S. Ansano in der Nähe von Fiesole stammen, wo heute noch eine miserable Kopie hängt (Abb. 7). Es ist zwar in Einzelheiten sehr deliziös, doch im Ganzen linkisch und fast noch befangener als das Altarbild von S. Domenico; man könnte es wie eine Vorbereitung darauf betrachten. Auf beiden ist übrigens der Bambino nur mit einem Schleiertuch um die Lenden bekleidet (das Credi entfernt hat); ein früher Versuch des Meisters, auf den er erst später wieder zurückgreifen sollte. —

Auch in dem Schwesterkloster in Florenz, in S. Maria Novella, sind die Fähigkeiten des jungen Meisters nicht unbekannt geblieben und der kunstsinnige Dominikaner Giovanni Masi beauftragte ihn mit dem Malen von vier Reliquiarien, deren drei noch in Florenz erhalten und vor einiger Zeit nach S. Marco gebracht worden sind, das ja ein vollständiges Museum der Kunst Angelicos ist. In elegantem, gotischem Rahmen war ein durch einen Spitzbogen abgeschlossenes, doppelt so hohes als breites Feld der Darstellung geboten. In einem dieser Reliquiare hat der Maler den Raum in zwei geteilt und in kleinen Figürchen unten die Anbetung der heiligen drei Könige, oben die Verkündigung dargestellt (Abb. 8). Es sind zarte, dünngliedrige Gestalten. Auf der kleinen Staffel sehen wir die Madonna mit dem Kinde, das sich eng an ihr Gesicht schmiegt und die graziösen Halbfiguren von zehn weiblichen Heiligen. In der gleichen Stellung finden wir die Mutter mit dem Kinde auf dem zweiten Reliquiar wieder, das nach dem Sterne, welcher das Kopftuch der heiligen Jungfrau schmückt, die Madonna della Stella genannt wird (Abb. 9). Anbetende und Weihrauchfässer schwingende Engel schmücken den Rand. Die delikaten Gestalten sind von höchstem Liebreiz, unsagbare Anmut umfließt sie. Entzückend die Bewegung des Kindes. Ein Hauch engelhafter Unschuld liegt auf dem Bilde. Das dritte Reliquiar endlich zeigt die Krönung der Jungfrau und in der Staffel die Anbetung des Kindes durch die Engel (Abb. 10).

Mit diesen Werken hat Angelico für einige Zeit seinen Weg gefunden. Nicht nur des Formates halber, auch in der Formengebung und im Kolorit sind es fast noch Miniaturen zu nennen, und als bisheriger Miniaturmaler konnte er so in ihnen schon ein Höchstes leisten, während er großen Aufgaben gegenüber noch nicht gerüstet dastand. Es ist diese Seite seiner Kunst, die vielleicht am schnellsten zum Gefühle des Beschauers spricht; die kleinen, juwelenartigen Bildchen haben ihm ganz besonders alle Herzen gewonnen. Eine große Anzahl von ihnen entsteht in der nächsten Zeit, und zwar sind es vor allem zwei Szenen, die der Meister mit Vorliebe behandelt: die Krönung Mariä und das Jüngste Gericht. Erstere war schon auf dem zuletzt genannten Reliquiar dargestellt. Auf zahllosen Marmorstufen erhebt sich der Thron. Maria ist dieselben hinangestiegen und kniet vor ihrem Sohn und Erlöser. In liebevoller Bewegung setzt dieser ihr die Krone aufs Haupt. Zwölf musizierende Engel umgeben den



Abb. 22. Begegnung der Heiligen Franz und Dominicus.
In der Königl. Gemäldegalerie zu Berlin.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 31.)

Thron, an dessen Stufen eine Schar von Heiligen kniet. Nur der, den der Heiland zum Hirten seiner Lämmer eingesetzt hat, blickt zurück zu der draußen gedachten Gemeinde; ihr hat sich der heilige Dominicus ganz zugekehrt und weist mit der Linken auf die Szene in der Höhe. Noch leidet das Bild an einer gewissen Ungeschicklichkeit, an Einförmigkeit; es fehlt die geschickte Gruppierung. Immerhin hat der Meister mit weisem Takt in Anbetracht des beschränkten Formates eine allzu große Anhäufung von Gestalten vermieden und die Teile des Bildes klar voneinander getrennt. Die freigelassene Mitte wird nur durch die Stufen des Thrones angefüllt, was den Blick von selbst nach oben lenkt, zu Mutter und Sohn: und von welch zartem Gefühlsinhalt ist die Gruppe dieser beiden erfüllt!

Mächtiger und feierlicher ist die Handlung entwickelt auf dem großen Louvrebilde, das allerdings auch in seiner über zwei Meter hohen und etwa drei Meter breiten Fläche einen ganz anderen Raum bot (Abb. 11). Die Grundlinien der Komposition sind dieselben. Ein reicher, gotischer Baldachin erhebt sich über dem Thron, Scharen von Engeln, die unzählbar scheinen, umgeben ihn, in je einem großen, sich nach vorn entwickelnden



Abb. 23. Sposalizio. Predella der Krönung Mariä in den Uffizien.
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi in Florenz. (Zu Seite 34.)

Halbkreise wohnen eine stattliche Anzahl von Heiligen der Handlung bei und vereinigen sich unten in den Gestalten des heiligen Benedikt und der Magdalena, deren Salbgefäß genau die Mitte der Komposition bildet. Dadurch und durch den leeren Raum darüber wird wieder der Blick nach oben gelenkt. Die Hauptgruppe ist durch ein noch öfters verwendetes Mittel hervorgehoben: die Heiligen werden nach obenhin der wachsenden Entfernung entsprechend kleiner, während Mutter und Sohn, obgleich am entferntesten, die Größe der unteren Gestalten haben. Ein strengerer Ernst als in dem Reliquiar liegt über der ganzen Handlung: war jenes für die Andacht weniger, so war dieses für die Kirche des Fiesolaner Klosters zur Andacht der Gemeinde gemacht. Einige der Köpfe zeigen noch eine gewisse Leere, das große Format war dem Meister noch nicht vertraut, andere sind kräftig charakterisiert: vor allem aber entzückt uns die liebliche Haltung und der hingebende Ausdruck der schönen Engelsgestalten (Abb. 12 u. 13). Die Einförmigkeit der Heiligenschar hat der Künstler zu vermeiden und die Gruppen geschickt zu differenzieren gewußt; schon hier versteht er es gut in den Raum hineinzukomponieren, versteht er es trotz der unzählbaren Figuren die nötige Klarheit zu erreichen. Mit dem sicheren Auge des feinsinnigen Kunstkenners hat der Malerbiograph Vasari dies hohe Werk zu würdigen gewußt und bricht in Erinnerung daran in die Worte aus: „Über alle diese Werke aber hinaus, die Fra Giovanni machte, übertraf er sich noch selbst und bewies höchstes Geschick und besten



Abb. 24. Namengebung des Johannes.
Predella der Krönung Mariä in den Uffizien.
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi in Florenz. (Zu Seite 34.)

Geschmack in jener Tafel der gleichen Kirche (S. Domenico in Fiesole), welche sich beim Eintritt an der Türseite zur linken Hand befindet, in welcher Christus unsere liebe Frau krönt inmitten eines Engelchores und umgeben von heiligen Männern und Frauen, die so gut ausgeführt sind und so verschiedene Stellungen, so verschiedenen Ausdruck der Köpfe zeigen, daß unglaubliche Lust und Süßigkeit in das Herz des Beschauers einzieht: ja, daß es scheinen möchte, als ob die seligen Geister im Himmel nicht anders sein können oder, besser gesagt, wenn sie Körper hätten, sein könnten. Denn nicht nur



Abb. 25. Das sogenannte große Tabernakel der Linaiuoli. In den Uffizien.
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi in Florenz. (Zu Seite 39.)

sind alle Heiligen, die wir da schauen, lebendig und von zartem, süßem Ausdruck beseelt: nein, auch das gesamte Kolorit dieses Werkes scheint von der Hand eines Heiligen oder Engels, wie sie selbst; mit großem Recht wurde daher dieser echte Mönch genannt: Bruder Johannes der Englische. Auch die Geschichten in den Predellen endlich, die von unserer lieben Frau und vom heiligen Dominicus erzählen, sind von gleich göttlicher Art: wahrhaftig, ich muß versichern, daß ich niemals das Werk anschauen kann, ohne daß es mir stets neu erscheint, und daß ich niemals mich daran satt zu sehen vermag."

Vasari hat mit seiner Begeisterung recht und auch mit seiner Wertschätzung, insofern der stets recht hat, der in liebevollem Vertiefen in das Meisterwerk eines großen

Künstlers dasselbe für dessen bestes erklärt. Und doch hat Angelico diese Krönung noch übertroffen in dem Bilde, das er für S. Maria Nuova, die Kartause von Val d'Ema, malte (Abb. 14). Das kleine, farbenstrahlende Bild, welches jetzt in den Uffizien hängt, wird jedem, der die Arnostadt besucht hat, in leuchtender Erinnerung stehen. Der Schauplatz dieser Krönung ist ein ganz anderer als in den beiden vorhergehenden: konnten wir uns dort durch den massiven Stufenunterbau und die Architektur des Thrones gewissermaßen auf der Erde dünken, so schauen wir hier in den Himmel, in den unendlichen Raum, und wir glauben, ob wir sie auch nicht sehen, daß die Erde tief unter uns liegt. Auf Wolken knien die Heiligen, auf Wolken thronen Maria und ihr göttlicher Sohn. In leuchtenden Farben, die immateriell scheinen wie ihre Träger, glänzen die Gewänder, goldener Jubel spricht aus jedem Fleckchen dieses Bildes zu uns, wir schauen und träumen uns in den Himmelsfrühling hinein. Hoch oben thront die Herrliche im Strahlenkranze, die Himmelskönigin. Leise neigt sie dem Sohne das Haupt entgegen, das schon die Krone trägt, in die er eine lichte Perle einfügt. Wie Dantes Blick so gleitet unserer hinauf, da wo's am hellsten ist:

So sah ich jene Friedens-Oriflamme
    Am hellsten mitten, und zu beiden Seiten
    Die Flamme gleicher Weise sich vermindern.
Um jene Mitte sah ich tausend Engel
    Und mehr mit ausgespanntem Fittich jubeln:
    Verschieden war an Glanz und Weise jeder.
Zu ihren Spielen sah, zu ihren Liedern
    Ich eine Schönheit lächeln, welche Wonne
    Den Augen all der Heiligen gewährte.
Und gliche meiner Rede Reichtum dem
    Der Phantasie, so wagt' ich dennoch nimmer
    Von ihrem Reiz das mindeste zu schildern.

So sind wir

    zum Himmel hier gelangt, der reines Licht ist,
Licht der Erkenntnis, ganz erfüllt von Liebe,
    Von Liebe wahren Heiles voller Wonne,
    Der Wonne, welcher keine Süße gleichkommt.
Des Paradieses ein und andre Heerschar
    Sie sehn wir hier ....

und lassen

.... in dem lebend'gen Licht die Blicke
    Lustwandelnd wohl von Sitz zu Sitze schweifen,
    Bald aufwärts, bald hinab und bald im Kreise.
Antlitze sehen wir, die zur Liebe mahnen,
    Verschönt durch fremdes Licht und eignes Lächeln,
    Gebärden auch im Schmuck der Zucht und Sitte.

In weitem Kreise ziehen die heiligen Scharen nach unten bis zu der knienden Maria Magdalena: die große Sünderin, die Gnade gefunden hat, ist den Menschen am nächsten. Etwas höher hinauf in der Mitte sind zwei Engel von bezaubernder Holdseligkeit in die Knie gesunken, der Mutter und dem Sohn lassen sie zum höchsten Preise Orgel und Viola erschallen, während zwei andere Weihrauch streuen. Höchste Heiterkeit verklärt alle Gestalten, denn Licht und Freude strahlt von dem höchsten Mittelpunkt auf sie aus, sowie Dante in höchster Freude leuchtend das Empyreum geschaut.

Ein anderer Geist spricht aus dem Bilde, als aus dem des Louvre, dort war der Vorgang mehr historisch dargestellt, hier ist derselbe von einem Mystiker in den Gefühlen der höchsten Wonne wiedergeschaffen worden. Es ist eine der vollkommensten Leistungen des Meisters und von einer Überzeugungskraft, wie sie nur aus wenigen Darstellungen dieser himmlischen Dinge spricht. Aber es liegt in dem kleinen Bild auch eine große Kunst verborgen. Die Fähigkeit des Meisters, in den Raum hinein zu komponieren, ist noch gesteigert. Noch mehr als auf dem Louvrebilde ist der Eindruck

unzähliger Scharen erreicht. Die vorderen Gruppen sind hinreichend belebt, im übrigen aber sind die Scharen als kompakte Masse behandelt, da sich in ihnen der Blick nicht verlieren, sondern immer wieder nach oben gelenkt werden soll. Der Faltenwurf ist reich und schön, bei den Engeln ist er in seinem Schwung von berauschender Schönheit, wie überhaupt diese schlanken himmlischen Wesen mit den feinen, fast mädchenhaften Lockenköpfen



Abb. 26. Innenbilder der Flügel vom großen Tabernakel in den Uffizien.
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi in Florenz. (Zu Seite 39.)

von bezaubernder Grazie sind (Abb. 15 u. 16). Das Kolorit des Bildes ist ein lichter Jubelakkord. Die Leuchtkraft der Farben hat ihren besonderen Grund: die ganze Tafel ist mit Gold grundiert, und zwar so gut und das Gold ist so glatt geschliffen, daß es gleichsam ist, als wäre das Gemälde auf eine Goldplatte gemalt: dieser Grund leuchtet nun durch alles durch. Die Farben endlich sind von den feinsten Übergängen: Hellblau mit weißlich blauen Schatten, Rosa in den Lichtern gelblich, in den Schatten purpurrot, Gelb mit Gold und Rot untermischt, Graubraun in den Schatten tiefrot: wer sich die

Mühe gibt, wird sehr fein zusammengestimmte und beobachtete Farben finden, die schwer in Worten zu nennen sind, da überall der Goldgrund wesentlich mitarbeitet. Es herrscht durchaus eine Symmetrie der Töne, nicht der Farben, die Tonstärke entspricht sich stets bei den gegenüberstehenden Gestalten. In diesem Sinne darf man Angelico einen großen Koloristen nennen, mögen auch von manch einem seine Farben als zu licht und grell empfunden werden. Die Bilder waren ebensowenig wie die unserer deutschen Maler für hellste Galerieräume, sondern für oft sehr dunkle Kirchen gemalt und berechnet. — Wie streng Angelico an der ikonographischen Tradition festhielt, zeigt das Kleid der Jungfrau. Zum Unterschied von der Darstellung der Madonna in trono oder der noch auf Erden wandelnden, deren Gewand stets die traditionellen Farben rot und blau zeigt, ist das Gewand der Regina coeli, der „Donna angelicata“, hellleuchtend bläulich oder ganz weiß.



Abb. 27. Außenbilder der Flügel vom großen Tabernakel in den Uffizien.
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi in Florenz.
(Zu Seite 39.)

Während der Frate so die Freuden der himmlischen Seligkeit schildert, malte er auch die Schrecken des letzten Gerichts. Da die Verwendung dieser Szene als Altarblatt nicht gebräuchlich war, waren die Bilder wohl irgendwo an den Wänden der Kirche zur Ermahnung der Gläubigen angebracht. Eines, aus dem Kamaldulenserkloster degli Angeli stammend, wird jetzt in der Akademie zu Florenz aufbewahrt (Abb. 17). Der Himmel hat sich geöffnet und in Strahlenmandorla ist der Gottessohn erschienen, von Scharen anbetender Engel umgeben. Zu beiden Seiten die Vertreter des Alten und Neuen Bundes. Zwei Engel haben in die Posaune des Gerichts gestoßen, auf deren Töne sich auf der Erde in der Mitte des Bildes eine lange Gräberreihe geöffnet hat, der ihre Toten entsteigen. Von oben herab begrüßt Jesus mit der Rechten die Seligen, mit der matt gesenkten Linken weist er die rettungslos Verdammten der Hölle zu. Anbetend ist ein Teil der zur Seligkeit Auferstandenen zusammengesunken, von holden Engeln werden andere begrüßt und hinübergeleitet in die Wonnen des Paradieses, wo herrliche Blumen dem Boden entsprießen und die Seligen sich mit den Engeln in sanftem Reigen schwingen (Abb. 18). Einige gehen bereits oben links zu den Toren des himmlischen Jerusalems ein, aus denen ihnen Strahlen der höchsten Wonne entgegenfluten. Von holdseliger Naivität

sind die Gruppen, in denen sich Engel und Selige begrüßen, wie letztere von Engeln zärtlich-sanft zum Tanzplatz geführt werden, und vor allem der kindlich-freudige und graziöse Reigen selbst. — Auf der rechten Seite werden die Verdammten von greulichen Dämonen in das Höllentor hineingezerrt, in sieben verschiedenen Höhlen werden sie den Qualen der Verdammnis preisgegeben, zu unterst Satanas mit seinem dreifachen Antlitz die drei größten Sünder zermalmend. Die Erinnerung an Dantes Inferno drängt sich unwiderstehlich auf. Es ist bestritten worden, daß diese Darstellung damit in Verbindung stände. Mir scheint, mag auch diese Art die Hölle darzustellen, alte Tradition sein, mögen auch andere Künstler vor ihm ähnliches gemalt haben, trotz alledem Angelico bewußt auf die Inferno-Einteilung angespielt zu haben. Er wollte kurz, gewissermaßen abbrevierend und durchaus nicht genau jene Hölle malen. Das ungeheure Gedicht hatte doch so sehr Besitz von der Phantasie des Volkes genommen, daß wohl niemand sich dessen Einwirkung entziehen konnte. — Unser Meister hat alles, was er gelernt, aufgeboten, um die Schrecken des „Dies irae“ zu schildern, aber vergebens. Er überschritt damit die Grenzen seines Könnens. Wer so wie er die himmlische Seligkeit darstellen konnte, dem war es versagt, solch grausige Vorgänge zu gestalten. Mag daher auch im einzelnen manches großartig gepackt sein, diese ganze Seite des Bildes wirkt kindlich — und dies nicht in



Abb. 28. Anbetung der Könige.
Von der Predella des großen Tabernakels in den Uffizien.
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi in Florenz.
(Zu Seite 40.)

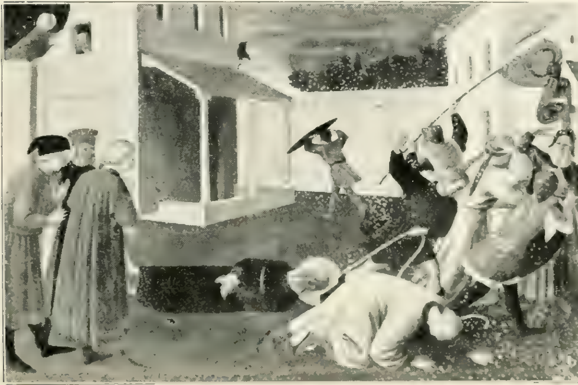


Abb. 29. Martyrium des heiligen Markus.
Von der Predella des großen Tabernakels in den Uffizien.
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi in Florenz.
(Zu Seite 40.)



Abb. 30. Predigt des heiligen Petrus.
Von der Predella des großen Tabernakels in den Uffizien.
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi in Florenz.
(Zu Seite 40.)



Abb. 31. Engel vom großen Tabernakel in den Uffizien.
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi in Florenz. (Zu Seite 40.)

vorteilhafter Weise. Auch sind die angewandten Farben beleidigend, die Schar der zum Höllentor Hingetriebenen erscheint unangenehm bunt: der Meister hat zu ihrer Charakterisierung dunkle und unangenehme Farben nebeneinander gestellt: sicher mit der Absicht, sie so in düsteren Gegensatz gegen die Seligen zu bringen, aber doch mit verstimmender Wirkung.

Für Mönche war das Bild gemalt: Mönche erblicken wir vor allem unter den Seligen, während der größere Teil der Weltlichkeit dem Satan verfällt. War das auch durch die Besteller bedingt, so wird doch unser Klosterbruder, der um das Heil zu erringen ins Kloster eintrat, sicher selbst der Meinung gewesen sein, daß nur allzuleicht im Lärm der Welt dies Heil verloren ginge. Derselbe Geist spricht auch aus einer anderen Darstellung des gleichen Gegenstandes, welche nach manchen Schicksalen und Wanderungen in der Galerie zu Berlin ihre Ruhe gefunden hat (Abb. 19—21). Es ist das bekannte Triptychon, das einzige Bild, welches den Meister in einer öffentlichen Sammlung Deutschlands würdig repräsentiert; wie denn dies Bild, die Krönung im Louvre und die Bilder in St. Petersburg die wenigen Werke sind, aus denen man nördlich des Apennins den Meister überhaupt kennen lernen kann. Obgleich das Berliner Bild in seiner Form verändert ist — es war ursprünglich vielleicht gar kein Triptychon — und obwohl einige Retuschen bemerkbar sind, ist es doch eines der schönsten Zeugnisse seiner Kunst, dem Florentiner Bild vielfach überlegen und aus der reifsten Zeit des Meisters stammend. Es dürfte mindestens zehn bis zwölf Jahre später entstanden sein, findet aber des Zusammenhanges halber am besten hier seine Stelle. —

Wie dort hat sich der Himmel geöffnet und Christus ist in der Mandorla erschienen, die hier aus zwei Reihen Engelsköpfchen gebildet ist. Der Richter hat sich hier ganz den Unseligen zugewendet und mit ruhiger Hoheit, fast möchte man sagen, mitleidig das unabwendbare Wort der Verdammung gesprochen. Neben ihm thronen in vier Reihen die Heiligen, von einem Kranze von Engeln umgeben. In der Mitte des Bildes der Engel mit dem Kreuze. Engelgruppen, welche die Posaunen noch in der Hand halten, mit denen sie eben die Toten aus ihren Gräbern erweckt haben. Unten die ähnliche Szene wie auf dem vorigen Bilde, aber dramatisch viel entwickelter. Wie reich an Varianten die

Begrüßung der Auferstandenen, wie wundervoll der Gestus der Anbetung, bei der vorne knienden Frau geradezu als rasche, momentane Bewegung wirkend. Auf dem linken Flügel, auf blumiger Au der selige Reigen, über ihm schwebt eine Schar Erwählter zum Himmel auf; nicht in die festen Tore des himmlischen Jerusalems, was malerisch der Handlung noch immer eine gewisse irdische Schwere gibt, sondern in den offenen Strahlenraum des Empyreums. Es ist charakteristisch, daß unter diesen Erwählten Personen des geistlichen Standes überwiegen, Päpste und Kardinäle, sowie Mönche, und zwar: Dominikaner, Benediktiner und Kamaldulenser. Einzelne dieser Gestalten und einzelne Gruppen gehören zum Schönsten, was Angelico überhaupt geschaffen. Rechts — immer vom Beschauer aus — zerren Dämonen die Verdammten zur Hölle hin, die den rechten Flügel einnimmt. Diesmal sind die Schreckensszenen viel besser gelungen, die Teufel von äußerster Lebendigkeit und die Bewegungen ihrer phantastischen Körper mit sicherer Meisterschaft gegeben; in der Hölle haben sie bei ihrem infernalen Geschäfte ein geradezu gemütliches, behagliches Wesen. Die zum Teil gut getroffene Feuerbeleuchtung erhöht die Wirkung. Satanas selbst sitzt frei und imposant da. Man spürt, hier malt keiner eine Hölle wie etwa heutzutage, als einen überkommenen phantastischen Vorwurf, hier malt einer in der naiven Überzeugung: so und gar nicht anders kann es da unten zugehen. Die Körper der dem Feuer Überlieferten sind mit einer respektabeln Kenntnis des Nackten und der Bewegungen wiedergegeben. Als charakteristischer Zug ist zu erwähnen, daß unter den zur Hölle Gezerrten besonders drei Franziskaner auffallen: zwei von ihnen tragen einen Geldbeutel um den Hals, an dem der eine herabgezerrt wird. Das soll doch wohl eine Spitze gegen den Orden sein, mit dem die Dominikaner gerade damals nicht auf dem besten Fuße standen: eine Spitze auch gegen jene Bestrebungen, die darauf gingen, das Armutsgelübde für die beiden Bettelorden abzuschaffen. Wir werden später noch einmal sehen, wie heftig Angelico gegen dies Bestreben Partei nahm. Hervorzuheben ist noch, daß unter den Bewohnern des Gerichtes sich besonders viele Dominikaner-Heilige befinden, darunter auch die heilige Katherina von Siena. Aus dem allen können wir — abgesehen von der persönlichen Meinung des Meisters — schließen, daß das Bild für ein Kloster seines Ordens gemalt war, wie ja die meisten seiner Werke. —



Abb. 32. Engel vom großen Tabernakel in den Uffizien.
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi in Florenz. (Zu Seite 4[illegible])



Abb. 33. Engel vom großen Tabernakel in den Uffizien.
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi in Florenz. (Zu Seite 40.)

Schon an den beiden Beispielen der Krönungen und Jüngsten Gerichte ist es ersichtlich, wie sehr der Frate bestrebt ist, seinen Gegenstand stets vollkommen neu zu behandeln, so gleichmäßig die Bilder dem oberflächlichen Beschauer erscheinen. Meistens konnten wir eine leichte, anscheinend unbedeutende und doch sehr wesentliche Veränderung der Komposition konstatieren, größere Verschiedenheit in der Gruppenbildung und feinere Abstufungen im Gefühlsausdruck: letzteres die Ziele, nach denen der Meister zunächst strebte. Das gleiche Fortschreiten macht sich auch in den Predellen der Altargemälde bemerkbar — den Predellen, die gerade aus dieser Zeit zum Köstlichsten und Zartesten gehören, was der Meister geschaffen. Die Staffel des Altarbildes von S. Domenico haben wir bereits besprochen; für eine Reihe kleinerer Werke können wir die Altarblätter, denen sie angehörten, nicht mehr nachweisen. In dieser frühen Zeit entstanden wohl jene kleinen Bildchen mit dem Gastmahl des Herodes und der Anbetung der heiligen drei Könige im Louvre, wenn anders sie der Frate wirklich geschaffen; sowie auch die drei Tafeln aus der Legende des heiligen Dominicus in Berlin. In ihren unentwickelten Formen verraten sie noch den Anfänger, aber mit welch zartem Empfinden ist nicht jene oft gemalte Szene wiedergegeben, da der heilige Dominicus und Franziskus in Rom zusammentreffen (Abb. 22). Köstlich auch die Predelle der Krönung im Louvre, ganz hervorragend aber die Staffelbilder der Krönung der Uffizien mit der Namengebung des Johannes (Abb. 24), der Vermählung der Jungfrau und ihrem Tod. In ihnen gibt sich ein bedeutender Fortschritt kund, als dessen Beispiel das Sposalizio diene. Vor dem einfach gegliederten Unterbau des Tempels geht die Handlung vor sich (Abb. 23). Leichten Schrittes, gleich einer schlanken Lilie, ist die kindliche Jungfrau herangetreten und streckt die zarte Hand zum Empfange des Ringes aus. In würdigem Ernst führt der Priester ihren Arm dem des heiligen Joseph entgegen, der in stiller Andacht das gottgeweihte Gut empfängt. Hinter ihm treiben die abgewiesenen Freier ihr vorgeschriebenes Wesen, rechts stehen die frommen Frauen, welche Maria zur Handlung geleitet haben. — Ganz wesentlich ist die Architektur des Bildes von der fast stenographischen Art, in der das Trecento die Gebäude wiederzugeben pflegte, verschieden. Hier dieser einfache gegliederte Unterbau steht fest und breit da, wohl geeignet zur Aufnahme eines Tempels, die Figuren lösen sich deutlich von ihm ab, sie wirken nicht mehr silhouettenartig, sondern rund, das

Bild geht in die Tiefe. (S. auch Abb. 43.) Damit stand Angelico wahrlich auf der Höhe seiner Zeit; welcher Meister war im Anfange der dreißiger Jahre des Säkulums — damals entstanden die Bilder — darin weiter gelangt?

Diese Bilder sind echte Kinder des alten Toskaner Landes. Die delikate Zeichnung, die Schönheit der Kontur und die schwungvolle Linienführung, die Klarheit der Komposition, das weise Maßhalten — alles zeugt von einem echten Nachkommen des alten, hochbegabten Etruskervolkes. Das gleiche künstlerische Gefühl spricht zu uns aus Brunellescos Gesimsen, aus Luca della Robbias Majoliken, aus Ghibertis Bronzen. Die gesamte Kunst weist uns auf den Zusammenhang der Rasse. Mit Freuden finden wir die Ansicht — lediglich gewonnen durch stets erneute Vertiefung in die Werke des Frate — von Ruskin kräftig ausgesprochen: „Glaub mir, bitte, auf mein Wort, daß Giotto ein griechischer Etrusker des dreizehnten Jahrhunderts war," und er fährt in der Anmerkung fort: „Die etruskische Kunst hat fortbestanden in den italienischen Tälern, denen sie angehörte, vom Arno bis zum oberen Tiber, in ununterbrochener Kette des Schaffens vom siebenten Jahrhundert vor Christus, bis zu dieser Stunde, da der ländliche Tüncher seinem Mörtel etruskische Muster einritzt. Alle florentinische Arbeit der besten Art — Luca della Robbias, Ghibertis, Donatellos, Filippo Lippis, Botticellis, Fra Angelicos — ist unbedingt rein etruskisch, nur die Gegenstände der Darstellung wechseln, und die Jungfrau tritt an die Stelle der Athene, Christus verdrängt Jupiter. Jede Linie des florentinischen Meißels im fünfzehnten Jahrhundert beruht auf nationalen Kunstprinzipien, die schon im siebenten Jahrhundert vor Christus existierten; und Angelico, in seinem Kloster von S. Domenico am Fuße des Hügels von Fiesole, ist ein ebenso echter Etrusker, wie der Baumeister, der aus rauhen Steinen die Mauer aufgeführt hat, die auf dem Kamme des Hügels steht." — Noch von anderer Seite hat man sich ähnlich, wenn auch nicht so parador geäußert.



Abb. 31. Engel vom großen Tabernakel in den Uffizien.
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi in Florenz. (Zu Seite [illegible])

Neueren Bestrebungen gegenüber, die großen Taten Italiens auf die Mischung mit germanischem Blut zurückzuführen, muß dieser Zusammenhang, wie der des übrigen Italien mit den ehemals den Boden bewohnenden Rassen aufs energischste betont werden. Aus diesem Grunde ist den Bewohnern des Landes die antike Begeisterung für die



Abb. 35. Engel vom großen Tabernakel in den Uffizien.
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi in Florenz. (Zu Seite 40.)

Schönheit der Form nie verloren gegangen; in den religiösen Vorstellungen sowohl des Volkes, wie der höchsten Leuchten der Kirche hat sie ihre wirkende Kraft bewahrt; es war daher durchaus im Geiste selbst des kirchlich so strengen Dominici, wenn Angelico bestrebt war, seine heiligen Gestalten stets schöner und schöner zu bilden und den leuchtendsten Farbenglanz über seine Gemälde auszugießen. Auch im Sinne des oft mißverstandenen Savonarola, der sich häufig über diesen Punkt geäußert hat und hinzuzufügen pflegte: „Das Wahre, Gute und Schöne ist in Gott und strahlt von ihm auf seine Kreaturen zurück.“ Doch meinte der Frate damit eine der Wirklichkeit entrückte, sozusagen überirdische Schönheit, und mehr wie ein anderer wußte Angelico diese zu malen. Desgleichen suchte er in der Farbe seinen Bildern höchsten Feierglanz zu verleihen und erreichte durch Nebeneinanderstellung feinster Nuancen zarteste Wirkungen. Auch darin liegt ein Teil seiner Bedeutung für die Florentiner Malerei, daß er eine ganze Reihe von Farbenabstufungen anwandte, die seinen Vorgängern und Zeitgenossen unbekannt waren. — Seine Technik (Tempera) war eine äußerst sorgfältige und solide; wo durch äußere Einflüsse die Bilder nicht zerstört sind, ist ihre Erhaltung daher vorzüglich, sie sind frisch wie am ersten Tage und können noch Jahrhunderte überdauern. Diese Erhaltung „verkündet sich in jenem matten Glanze, welcher aus der Verhärtung des Bindestoffes entsteht und bei unberührten Temperagemälden die ganze Oberfläche mit einem frischen und unnachahmlichen Schmelze überzieht“. (Rumohr.)

Der ganze Duft zarter Legendendichtung liegt über den bisher geschilderten Bildern, und wir erinnern uns unwillkürlich daran, daß der Verfasser der Legenda aurea ebenfalls ein Dominikaner war, sowie an die damals still und zart blühende Dominikanerdichtung. Wirft man aber einen Blick auf die gleichzeitige Literatur, auf Männer wie Beccadelli, Valla, Poggio, Bandello und andere, so glaubt man in Angelico und seinen Gesinnungsgenossen eine starke Ausnahme sehen zu müssen, und es hat daher nicht an Schriftstellern gefehlt, die eine besondere mystische Malerschule konstruieren und durch die Jahrhunderte nachweisen wollten. Mit Unrecht! Jeder dieser Maler war ein Sohn der einigen Toskanerschule und eignete sich von den Richtungen seiner Zeit das an,

was seiner Eigenart zusagte. Jener scheinbare Gegensatz, der durch alle Jahrhunderte geht, hat vielleicht seine gemeinsame Quelle in dem Individualismus und Subjektivismus des Gefühlslebens, welches seit der Zeit des großen Hohenstaufen Friedrichs II. und des heiligen Franz immer mehr zur Geltung kam und bei den einen zur vollständigen Loslösung vom Ererbten, zur Freiheit des Denkens, selbst zur Frivolität, bei den andern zu innigstem, persönlichen Verhältnis zu Christus bis zur Mystik führte. In ihren



Abb. 36. Madonna mit Kind. Detail. In der Accademia delle belle arti Nr. 240. Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 41.)

schwächeren Formen existieren beide Richtungen bequem in einer Person nebeneinander. Auch in der Literatur ist neben dem heidnisch sinnlichen Geist stets die asketische Weltanschauung vertreten: etwa gleichzeitig mit Boccaccio erscheint der „Spiegel der wahren Buße“. Ebenso gehen die anscheinenden Kontraste des Volkstümlichen und Gelehrten ruhig nebeneinander her, wie sie sich später im Kreise des Lorenzo Magnifico in Eintracht vereinen. Mag nun in der Literatur die paganisierende Richtung etwas überwiegen, so scheint doch die religiöse Gesinnung tief im Volke ihren Halt gehabt zu haben, und gerade aus dieser Zeit sind uns rührende Beweise der Frömmigkeit aus dem großen



Abb. 37. Detail vom großen Tabernakel in den Uffizien.
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi in Florenz. (Zu Seite 41.)

Kaufmannsstande überliefert. Dieser gläubige Geist war in Angelico lebendig, dem der Satz des Dominici: „Jede eurer Übungen richte sich nach Gott“ nicht äußerliche Richtschnur, sondern inneres Gesetz seines Lebens war.

* * *

Während der Mönch in der stillen Abgeschiedenheit der Klause seine miniaturartig vollendeten Bilder schuf, gaben in Florenz ein Brunellesco und Masaccio, Uccello und Castagno der Kunst neue Ziele und bahnten die Wege dazu. Die Kunde von ihrem Schaffen ist selbstverständlich auf die nahen Höhen von Fiesole gedrungen, Giovannis Klostergenossen, die in die Stadt hinunterstiegen, um im Sinne ihres Berufes zu wirken und dort, wie wir wissen, bald sehr beliebt waren, mögen ihm manche Nachrichten gebracht haben, und er selbst, der durch häufige Aufträge nach Florenz gerufen war, wird wohl nicht versäumt haben, diese Schöpfungen zu betrachten. Besaß doch gerade das Schwesterkloster S. Maria Novella bedeutende Werke Masaccios und Uccellos. Da sah denn der Frate, daß ihm noch manches fehlte, um die heiligen Gestalten mächtig und

eindrucksvoll zu bilden. Es bedurfte nur dieses Anstoßes. Beeinflussen ließ er sich nicht. Aber wichtig war es, daß er wieder die für die Kunst so gesunde, reinigende und klare Luft von Florenz atmete, die alles Kleinliche und nur Zierliche wegwehte.

Auch sein Name indes hatte in Florenz bereits einen guten Klang. Man besaß dort zahlreiche seiner juwelenartigen Gemälde und die Nachkommen der alten Etrusker wußten die „delicatezza“ der Linie wohl zu schätzen. So traten neue Aufträge an ihn heran, größere auch in bezug auf das Format. Und bekanntlich darf man den Satz, daß der Mensch mit seinen größeren Zwecken wächst, in der Kunst manchmal recht äußerlich anwenden. Angelico ringt sich allmählich los von den Angewohnheiten des Miniators, rasch und sicher entwickelt er sich zu dem großen Meister der Wandmalerei, als den wir ihn schätzen.

Der wichtigste Auftrag, den er zunächst erhielt, kam diesmal nicht von klösterlicher Seite: die Flachshändler bestellten ein großes Altarblatt bei ihm für die Kapelle ihres Zunfthauses. Am 11. Juli 1433 erhielt er diesen Auftrag um den respektabeln Preis von 190 Goldgulden; bereits im Oktober vorigen Jahres aber war von den sorgsamen Meistern der Rahmen bestellt, nach dem er sich nun zu richten hatte. Es ist ein Flügelaltar, oben rund abgeschlossen, der sich jetzt in der Galerie der Uffizien befindet (Abb. 25). Auf dem Mittelbild sehen wir vor zurückgeschlagenen Vorhängen aus schwerem Goldbrokat die fast überlebensgroße Gestalt der heiligen Jungfrau, auf ihren Knien steht das Kind, gerade ausschauend, in der Linken die Weltkugel, die Rechte zum Segen erhoben. Auf den Rahmen gemalt, umgeben zwölf musizierende Engel Mutter und Kind. Die Flügel zeigen auf der Innenseite Johannes den Täufer und den heiligen Markus (Abb. 26), die Außenseite den letzteren noch einmal und den Apostelfürsten (Abb. 27). In der Predelle die Predigt des heiligen Petrus, die Anbetung der Könige und das Martyrium des heiligen Markus (Abb. 28—30). Das Bild läßt klar erkennen, wie wenig der Meister noch gewohnt war, in diesem großen Format zu arbeiten; die ihm noch anhaftenden Mängel treten deutlich zutage. Das Gesicht der Madonna ist durchaus leer und die beabsichtigte Lieblichkeit gänzlich mißlungen. Besser ist das Antlitz des Kindes und seine Bewegung, aber man sehe seine Hände und die ganz unmöglichen Füße! Wie hölzern sind auch die Handgelenke und die Finger der Madonna! Ähnliche Mängel haben die Heiligen auf der Innenseite; sie stehen nicht fest auf ihren Füßen, der Faltenwurf ist gar schwächlich und matt; nur die von vorn gesehene Hand des Markus ist in ihrer Verkürzung trefflich gelungen. Ebenso vorzüglich sind die Hände des Markus der Außenseiten, wie überhaupt dieser und Petrus weit über allen andern großen Figuren des Bildes stehen, insbesondere der Apostelfürst, eine mächtige Gestalt von kräftiger Charakteristik, plastischer Rundung und mit großem Faltenwurf. Offenbar sind die beiden Außenflügel zuletzt gemalt und es ist bewundernswert, wie der Maler innerhalb dieser einen Arbeit so manche Mängel ablegte und schließlich in höchster Inspiration diese beiden schönen Gestalten schuf. — Die



Abb. 38. Madonnenbild im Vatikan zu Rom. Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 41.)

Predelle ist nicht so erquicklich, wie die früher besprochenen: es will uns scheinen, als ob der Meister unter dem Eindruck der eben vollendeten großen Figuren mit Bewußtsein die miniaturartig feine Durchführung aufzugeben versuchte, ohne daß er schon die Mittel besaß, etwas anderes an die Stelle zu setzen. Viel mag zu diesem Eindruck allerdings beitragen, daß die Bilder ihren ursprünglichen Schmelz verloren haben und so vielleicht bunter und greller erscheinen, als sie ursprünglich waren. Gewiß ist auch in ihnen manches Schöne zu finden, so vor allem die zarte Gestalt und der liebliche Gestus der Madonna in der Anbetung der Könige. Auf dem Bilde des Martyriums S. Marci erkennen wir das Bestreben des Meisters, dem neuen Stile der Architektur Rechnung zu tragen, indes noch ohne Gelingen. — Eines aber besitzt dieses Tabernakel, das es mit Recht zum Liebling aller gemacht hat und wovor unser Herz aufgeht: die wunderlieblichen, berühmten musizierenden Engel (Abb. 31—35). Wer durch die Straßen von Florenz wandelt, dem schauen sie aus jedem Kunstladen in farbigen Nachbildungen oder Photographien entgegen, in Tausenden erfreulicher und unerfreulicher Kopien werden sie von Italienreisenden über die Alpen getragen, um in der nordischen Heimat Zeugnis abzulegen von der Grazie des Quattrocento und von der süßen Kunst des frommen Meisters. Und wahrlich, diese Bewunderung kommt ihnen auch zu. Wohl niemals haben die Vorstellungen, die in uns bei dem Worte „Engel“ auftauchen, solche Verkörperung gefunden wie hier und in der Uffizienkrönung. Noch sind die Engel nicht allzu realistisch aufgefaßt, wie schon die der nächsten Generation, deren Erdenschwere uns allenfalls an graziöse Florentiner Kinder, aber nicht an himmlische Wesen denken läßt; anderseits sind sie auch nicht mehr schematisch-gleichgültig wie die des Trecento; ein leichter individueller Schimmer liegt über ihnen. Gerade daß dieses Individuelle nur erst angedeutet ist, macht sie zur typischen Verkörperung des Begriffs Engel und erinnert an jenen Goethischen Vers:

Knaben! Mitternachtsgeborne,
Halb erschlossen Geist und Sinn,

wobei allerdings das Wort „Knaben“ wegzustreichen ist, da die Engel Angelicos geschlechtslose Wesen sind. Dieser Forderung des Geschlechtslosen, für eine ausgereiftere Kunst kaum zu erfüllen, ist der Frate wohl am besten nachgekommen. — Durch ihre strahlende, himmlische Fröhlichkeit — von schroffen Erdenwegen haben sie keine Spur:

Glücklich sind wir, allen, allen
Ist das Dasein so gelind,

durch diese Fröhlichkeit unterscheiden sie sich von allen andern Darstellungen, besonders von der nervös-schmerzlichen und etwas aufgeregten, daher menschlichen Grazie der Engel Botticellis, mit denen sie sonst im herrlichen Schwung der Bewegung etwas Gemeinsames haben. Doch beachte man auch hier den Unterschied: der ruhige, schöne Faltenschwung bei Angelico (siehe auch Abb. 42) und die lebhaften, flatternden, krausen Gewänder Botticellis.

Der Frate selbst hat diese Engel seiner Fiesolaner Zeit kaum wieder erreicht, geschweige denn übertroffen. Es ist, als ob er selbst, je mehr er mit der Welt in Berührung kam und je häufiger er aus der Stille seines Klosters in den Lärm des Florentiner und nachmals des römischen Lebens hinaustrat, jene unschuldvolle Fröhlichkeit verloren hätte, die bis dahin seine Bilder erfüllt. Was Wunder auch, wenn mit herannahendem Alter seine Werke stets ernster werden. Auch individualisiert er immer mehr seine Gestalten und so ist es begreiflich, daß das „halb erschlossen Geist und Sinn“ auf spätern Stufen seiner Künstlerschaft nicht mehr in gleichem Maße wiederkehrt.

Das große Tabernakel bedeutet einen Wendepunkt im Leben des Künstlers. Während der Arbeit daran scheinen ihm die Augen darüber aufgegangen zu sein, was ihm fehlte. Mit aller Kraft seiner Begabung machte er sich an die Bewältigung dieser Mängel. Schon in den Heiligen der Flügel hat diese Erkenntnis Frucht getragen. Burckhardt spricht einmal von einem Stich des fünfzehnten Jahrhunderts, das einen Greis in seiner Zelle studierend darstellt und sieht darin so recht das Motto der nie an sich verzweifelnden, aufstrebenden Menschen dieser großen Zeit. Auch für Angelico

ist das „Noch immer lerne ich“ so recht der Wahlspruch seines Lebens gewesen. Jetzt fing er an, die Natur selbst mit schärferen Augen anzusehen und wächst von nun an mit jedem Bild. Dieses stetige Fortschreiten läßt sich nun am besten an der Behandlung eines und desselben Gegenstandes beobachten, vorzüglich an dem so häufig wiederholten Bilde der thronenden Madonna. Gerade in die Fiesolaner Zeit fällt eine große Anzahl solcher Gemälde.

Die frühesten Darstellungen haben wir bereits erwähnt: das Altarbild von S. Domenico und das Reliquiar mit der Madonna della Stella, dazu kommt noch ein Bild in



Abb. 39. Madonna mit Kind. In der Königl. Gemäldegalerie zu Berlin.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 41.)

der Akademie (Nr. 240) (Abb. 36). Wie unentwickelt sind noch die Formen: ein nach unten stark zugespitztes Oval mit langer, schematisch gerader Nase, müdem Blick aus den schlitzförmigen Augen, unnatürlich kleinem Munde, so das Antlitz der Jungfrau. Man beachte ferner die langen, schmalen, glieder- und gelenklosen Hände derselben, die unmöglichen Füßchen und Händchen des Kindes. Einen Schritt weiter tut der Meister in der Madonna des großen Tabernakels (Abb. 37). Gewissermaßen die Vorarbeiten für diese dürfen wir erkennen in zwei kleinen Bildchen, von denen eines in der Pinakothek des Vatikan (Abb. 38), das andere in Berlin (Abb. 39) aufbewahrt wird. Bei letzterem ist leider das Gesicht sehr übermalt. Schon in diesen Bildern ist das Antlitz etwas breiter geworden, Wange und Kinn wölben sich, die Augen sind weiter geöffnet, die Halsgrube wird angedeutet,

auch die Hände greifen besser zu und sind sorgfältiger gebildet. Immerhin sind sie noch unsäglich hölzern, wie wir schon beim großen Tabernakel bemerkt, wenn der Frate auch versucht, die Gliederung anzugeben. Das Kind steht frei und lebendig da, das Gewand aber gibt noch nicht naturentsprechend, dem Druck des Fußes nach. Durchaus mangelhaft ist noch der Körper der Madonna, mit überlangem Oberleib, an den die Beine man weiß nicht wie ansetzen.

Kurz darauf malte Angelico für das Dominikanerinnenkloster zu Florenz ein Altarbild, das sich jetzt in der Akademie daselbst befindet: die thronende Jungfrau mit dem Kinde



Abb. 40. Madonna in trono mit Heiligen. In der Accademia delle belle arti. Aus dem Dominikanerinnenkloster der Annalena Malatesta. (Zu Seite 42.)

und sechs Heiligen, Petrus Martyr, Cosmas und Damianus, Franziskus, Laurentius und Johannes dem Evangelisten (Abb. 40). Kein Flügelaltar, keine Ancona, d. h. ein durch den Rahmen in architektonische Kompartimente, in denen die Heiligen stehen, geteiltes Bild, auch nicht mehr das Rudiment eines solchen, wo durch Bogen des Rahmens oder durch eine gemalte Nischenarchitektur dieselben Bedingungen nur etwas freier sich ergeben, sondern eine einheitliche Tafel, welche ohne Trennung die Komposition enthält. Althergebracht waren die ersten Arten der Anordnung und sie tauchen immer wieder auf, um erst im sechzehnten Jahrhundert ganz zu verschwinden. Demgegenüber erfreut sich die Einzeltafel schon im Quattrocento steigender Beliebtheit. Soweit wir bis jetzt urteilen können, scheint Angelico einer der Schöpfer dieses zweiten, freieren Schemas gewesen zu sein, wenn er auch selbst hie und da noch auf die traditionelle Art, vielleicht auf Wunsch

der Besteller, zurückgriff. Die Einheit des Raumes stellte natürlich ganz andre Anforderungen an die Komposition: es galt, die sonst ruhig nebeneinanderstehenden und geradeaus blickenden Heiligen miteinander und der Madonna geistig in Beziehung zu bringen, natürlich ohne das Feierliche, Sakrale ihrer Haltung durch allzuheftige Bewegung zu stören, sowie sie in geschickter Weise in den Raum zu gruppieren. Fra Giovanni schließt diesen Raum rückwärts gewöhnlich durch eine Balustrade oder Mauer mit einer leichten, architektonischen Gliederung ab, in der Mitte ist die Thronnische der Jungfrau angebracht. So auch auf diesem Bilde. Die Gruppierung der Heiligen ist noch etwas unfrei.



Abb. 41. Detail von dem Madonnenbild der Annalena Malatesta in der Akademie.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz.
(Zu Seite 43.)

Scharf im Profil genommen stehen sich Franz und Petrus Martyr gegenüber, gewissermaßen die Komposition einrahmend; ersterer in Anbetung, letzterer in Meditation des göttlichen Geheimnisses versunken. Kreuzweise korrespondieren dann in jeweils ähnlicher Handlung die Heiligen Damian und Lorenz, während Cosmas den Petrus auf die Mutter Gottes hinweist und Johannes der Evangelist mit seinen Augen die Anbetung des Franz ebendahin bedeutet. Noch ist es dem Meister nicht gelungen, die Heiligen fest auf ihre Füße zu stellen. In der Madonna mit dem Kinde (Abb. 41) macht sich zwar nur ein kleiner Fortschritt gegenüber der Tafel der Linaiuoli bemerkbar, immerhin geht der Frate auf dem einmal eingeschlagenen Weg weiter, das leere Schema wird allmählich mit neuem Leben erfüllt. — Die Farbengebung des Bildes ist noch schüchtern und matt, dabei sehr gleichmäßig licht. Vor einer scharfen Gegenüberstellung von Schatten und Licht schrickt

der Meister noch zurück, an die Anforderungen des großen Formates nicht gewöhnt. — Die Predelle zu diesem Bild können wir in den sechs Geschichten der Heiligen Cosmas und Damian erblicken, welche sich ebenfalls in der Akademie befinden, obwohl der Meister selbst die Hand kaum daran gelegt hat, sondern sie wohl durch einen Schüler hat arbeiten lassen.

Um diese Zeit wandte sich vermutlich das Kloster S. Domenico in Cortona, dem er seine Erziehung zum Mönche verdankte, an ihn, mit der Bitte um ein Altarblatt. Vielleicht auch kam es dahin als ein Geschenk der Medici. Wir dürfen glauben, daß der Frate mit innigster Freude diesen Auftrag erhalten und ihn besonders liebevoll ausgeführt hat. Denn das Gemälde gehört zu den größten Offenbarungen der reichen Kunst des Quattrocento. Leider ist die Kapelle rechts vom Chor, worin es aufbewahrt wird, sehr dunkel; deshalb und durch die Abgelegenheit Cortonas hat es noch nicht jene Berühmtheit erlangt, die es verdient. Wer aber an einem schönen Morgen die halbe Stunde zu der hochgelegenen Stadt emporgestiegen, in S. Domenico eingetreten ist und dessen Augen sich allmählich an das Dunkel gewöhnt haben, der wird in der Einsamkeit, die ihn umfängt, eine der unvergeßlichsten Stunden erleben und dieser Eindruck wird vielleicht alle anderen überwiegen, die er in der altehrwürdigen Bergstadt empfängt. Und doch sind die Schönheiten groß genug, welche sie sonst noch dem seltenen Besucher bietet: ein zweites Gemälde Angelicos, die herrlichen Signorellis im Dom, und endlich, ganz auf der Höhe, S. Margherita mit dem wundervollen Blick auf den Trasimener See, das Gestade des blutigen Sieges Hannibals und die edlen Konturen der umbrischen Berge. Angelicos Gemälde hält all diesen Eindrücken stand. Die alte Form der Ancona: dreiteilig. Unter dem mittleren hohen Spitzbogen sitzt die Madonna auf einem Marmorthrone, auf ihren Knien steht das segnende Kind, dessen Gewand zu den Hüften heruntergeglitten ist. Hinter dem Thron kommen vier Engel zum Vorschein. Die beiden Seitenstücke sind durch zwei niedrigere kleine Spitzbogen geteilt, unter ihnen stehen Johannes der Evangelist und Maria Magdalena, der Täufer und S. Markus. Maria von Magdala ist die schönste weibliche Gestalt, die der Meister je gemalt. Das schöne, edle Oval des leicht geneigten Gesichtes, von rötlichen Haaren umflossen, mit dem zarten Sinnenreiz in den feinen Zügen, der in verklärter Weise an die Vergangenheit der großen Sünderin erinnert, die vornehm gebildeten und bewegten Hände, welche das Gefäß mit der edlen Narde halten, die einfachen und edlen Falten des goldverbrämten, feuerroten Mantels



Abb. 42. Der Auferstandene.
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi in Florenz.
(Zu Seite 40.)

und des dunkleren Purpurgewandes, das die Körperform durchfühlen läßt — alles vereinigt sich zu einer solchen Vollkommenheit der Erscheinung, daß wir geradezu von klassischer Schönheit reden dürfen und den Vergleich wagen können mit den Idealgestalten der Antike. Dieser Gestalt nahe steht die des Täufers, jedenfalls die beste Verkörperung desselben, welche der Frate in seinem Leben gefunden hat. Seine dunklen Züge sind von mächtiger Charakteristik, welche unterstützt wird durch das braunschwarze Haar und Bart, durch das braungraue Fell und den tief lilafarbigen Mantel. Mit individueller Charakteristik sind auch die anderen Heiligen gegeben. Wohl macht sich noch manche Ungeschicklichkeit, noch manches gotische Überbleibsel geltend, aber der Fortschritt gegenüber früheren Werken ist trotzdem enorm, sowohl in der Individualisierung der Gestalten als in der Zeichnung der Hände, der Stellung und anderem mehr. Auch die Farben sind nicht mehr zaghaft licht, sondern von großer Wärme und kräftigen Kontrasten. — Die Staffel des Bildes wird jetzt in S. Gesù in Cortona aufbewahrt und zeigt zwischen Dominikanerheiligen und Erzengeln lebhaft bewegte Szenen aus dem Leben des heiligen Dominicus.

Auch das Dominikanerkloster des nahegelegenen Perugia besaß ein Altarblatt des Angelico (Abb. 45). Darin hat der Meister wieder einen Schritt weiter getan und damit ist uns ein Anhalt zur Datierung gegeben: das große Tabernakel stammt aus dem Jahre 1433. Wir haben die allmähliche Weiterentwicklung des Künstlers bis zum Cortoneser Bilde verfolgt und können uns danach letzteres kaum vor 1435 oder 1436 entstanden denken. Erst nach ihm kann aber die Peruginer Tafel gemalt sein. Merkwürdigerweise stimmt damit die Datierung des Padre Timoteo Bottonio, der im vorigen Jahrhundert lebte und — leider wissen wir nicht aus welchen Gründen — als Entstehungszeit des Bildes 1437 angab. Unterstützt wird diese Ansicht durch die vielfache Verwandtschaft des Gemäldes mit dem später zu erwähnenden Altarbild von S. Marco, das urkundlich 1438 gemalt wurde. Man hat früher, ohne andern triftigen Grund

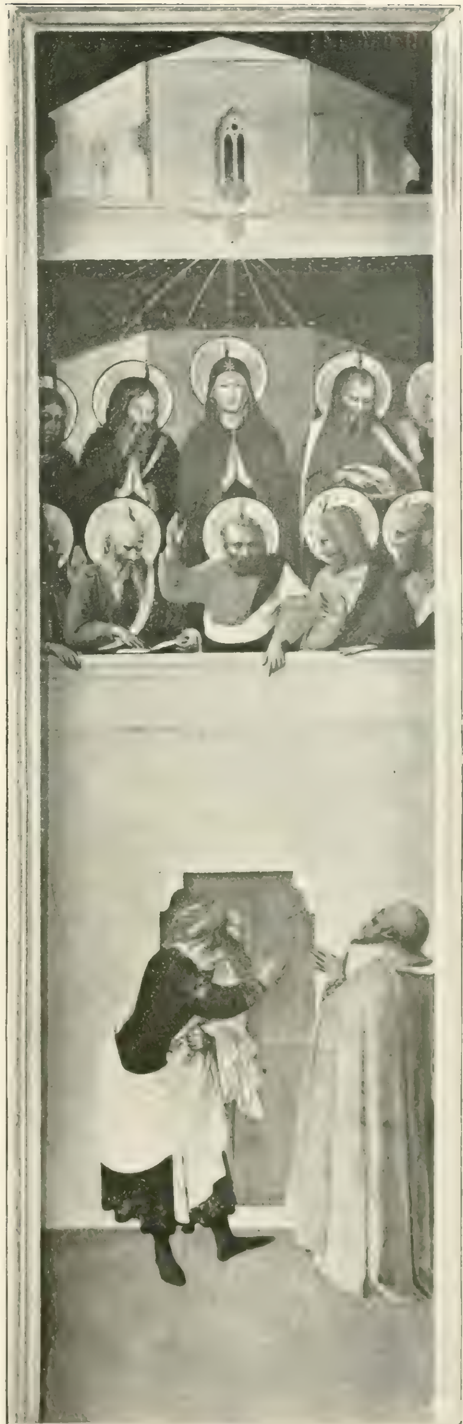


Abb. 43. Das Pfingstfest.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 35.)

als den damaligen Aufenthalt Angelicos in diesen Gegenden, das Peruginer Bild zwischen 1409 und 1414, als der Orden in Foligno weilte, und das Cortoneser zwischen 1414 und 1418 entstanden sein lassen. Abgesehen davon, daß diese Werke alle in den zwanziger Jahren gemalten, ja die Madonna von 1433 an Ausbildung der Formen und im Kolorit bedeutend überragen, wird eine solche Annahme allein durch die auf den Bildern angebrachte Architektur hinfällig, die schon auf die Zeit nach 1430 weist, geschweige denn daß sie vor 1418 überhaupt denkbar wäre. Daß die Bilder sich dort befinden, beweist gar nichts, wir haben so zahlreiche Nachrichten von Bilderbestellungen nach auswärts, daß darauf überhaupt kein Wert zu legen ist. Auch ist es gar nicht ausgeschlossen, daß der Frate in den dreißiger Jahren einmal in Perugia und Cortona gewesen ist. An letzterem Orte befindet sich nämlich ein Fresko seiner Hand. In der Lünette des Por-



Abb. 44. Madonna mit Kind. In der Königl. Gemäldegalerie zu Turin.
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi in Florenz. (Zu Seite 49.)

tals derselben Kirche S. Domenico, wo das Altarbild aufbewahrt wird, erblicken wir die Madonna mit dem Kinde, zu ihren Seiten die Heiligen Dominicus und Petrus Martyr, in der Leibung des Torbogens die vier Evangelisten. Es hat nun niemals bei jemandem ein Zweifel darüber geherrscht, daß dies Fresko in der Zeit des nachweislichen Aufenthaltes in Cortona nicht entstanden sein kann; man war sich stets klar, daß es etwa den Fresken in S. Marco gleichzeitig sein mußte; also frühestens 1435 oder 1436 entstanden sein konnte. Zudem wissen wir aus einer Urkunde Eugens IV., daß die Kirche 1438 noch im Bau war; 1440 wurde sie wohl vollendet, wie das Dedikationsdatum des Hochaltarbildes beweist. Dieses wurde schon 1438 geschenkt von Cosimo de' Medici, und auch damit ist seine Entstehungszeit nicht bezeichnet, da es vorher den Hochaltar der Kirche S. Marco in Florenz geschmückt hatte; als die Medici Patrone dieser Chorkapelle wurden, ersetzten sie das Bild durch ein Werk von der Hand Angelicos und sandten das etwas „altmodische" Werk in die Provinz. Ein charakteristisches Beispiel für



Abb. 45. Madonna mit Kind. In der Pinakothek Vannucci zu Perugia.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 45 u. 48.)



Abb. 46. Die Heiligen Dominicus und Nikolaus.
In der Pinakothek Vanucci zu Perugia.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 50.)

die Schicksale, denen Bilder schon damals unterworfen waren. Ebenso kann das Cortoneser Bild schon früh für die Kirche bestellt worden sein, das Fresko wurde dann gelegentlich eines Besuches von Florenz aus oder auf der späteren Durchreise nach Rom gemalt. Jedenfalls darf man, weil Urkunden fehlen, den Maler sich nicht unbeweglich vorstellen. —

Die Tafel der ehemaligen Dominikaner von Perugia hängt jetzt, in ihre einzelnen Teile rücksichtslos zerschnitten und dabei zum Teil roh beschädigt, in einem Zimmer der dortigen Pinakothek, das nach ihm „Sala dell' Angelico" heißt. Es hatte ursprünglich die gleiche Umrahmung und Ausgestaltung wie die Cortoneser Ancona. Unter dem erhöhten Mittelbogen thronte, von Engeln umgeben, die Madonna mit dem Kinde vor einer Nische in den Formen der Frührenaissance (Abb. 45). Zur Seite unter je zwei niederen Bogen die Heiligen Johannes der Täufer, Katherina, Dominicus und der Bischof Nikolaus. An den ehemaligen Pilastern des Rahmens waren zwölf kleinere Heiligenfiguren angebracht. In den Lünetten der beiden seitlichen Spitzbogen waren Medaillons mit dem Verkündigungsengel und der Annunziata (Abb. 50), über der Madonna vermutlich wie in Cortona eine kleine Kreuzigung, die allein verloren gegangen ist. Die Predelle schilderte das Leben des heiligen Nikolaus: ein Doppelbild befindet sich noch in Perugia, zwei Stücke sind in die vatikanische Sammlung gelangt.



Abb. 47. Die Heiligen Johannes d. T. und Katharina.
In der Pinakothek Vannucci zu Perugia.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 50.)

Eine Vorstudie zu der Madonna ist das Gemälde in Turin, auf dem man die kanellierten Pilaster des Thrones bemerkt (Abb. 44). Die halb liegende halb sitzende Stellung des Kindes ist hier eigentlich ohne Halt, wenn es auch wie üblich von der linken Hand der Jungfrau unterstützt wird. Ihre Rechte liegt funktionslos auf der Brust. Mit dieser Hand hat der Künstler vielfach nichts Rechtes anzufangen gewußt. Wo er sie einfach auf der Brust liegen läßt, wie hier, tritt die Verlegenheit deutlich zutage. Um sie zu beschäftigen, hat er ihr manchmal eine Blume gegeben, oder sie scheint das Gewand zusammen zu halten, ohne aber wirklich zuzugreifen. Schon bei der Madonna della Stella war er aber auf das ansprechendste und naheliegendste Motiv verfallen: die Jungfrau unterstützt mit ihrer rechten Hand leise das rechte Ärmchen des Kindes, was auch einen hübschen Gegensatz zum kräftigen Zufassen der linken Hand gibt. So auch auf dem Bilde in Perugia (Abb. 45). Das Kind, derselbe Typus wie das Turiner, steht mit dem linken Bein fest auf dem Schoß der Jungfrau, während das rechte frei bewegt ist. Endlich ist die Stellung natürlich und frei. Welcher Fortschritt aber auch in der Form! Man sehe nur die fleischig kräftigen Hände der Jungfrau, ihr und der Engel individuelles Antlitz. Das schöne Kind ist auf beiden Tafeln in Turin und Perugia beinahe völlig nackt, mit nur einem leichten Schleier um die Hüften, und offenbart uns,



Abb. 48. Aus dem Leben des heiligen Nikolaus. In der Pinakothek des Vatikans.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 50.)

daß Angelico mit aufmerksamen Augen den Kinderleib beobachtet hat, anderseits aber auch, daß es eben doch nur Reminiszenzen waren, die er verwertete, und keine gründlichen Modellstudien. So flüchtig diese Auffassung ist, will sie doch in dieser Zeit immerhin etwas bedeuten, auch ist es charakteristisch, daß Angelico von jetzt ab mit leicht begreiflichen Ausnahmen an der möglichsten Nacktheit des Kindes festhielt, ja, sie bis zu gänzlicher Hüllenlosigkeit steigerte. Die Heiligen zu beiden Seiten sind kräftig charakterisierte Gestalten von monumentaler Wirkung (Abb. 46 u. 47). Für die Entwicklung des Meisters ist dann vor allem die Predelle interessant: mit ganz anderem Geschick als bisher weiß er die Tiefenwirkung hervorzubringen und mit offenbarer Freude gefällt er sich in der Wiedergabe von Renaissancearchitekturen (Abb. 48 u. 49). Überraschend wirkt auch das von erfreulichem Erfolg begleitete Bestreben, auf dem Bilde mit den drei schlafenden Kindern die Dämmerung



Abb. 49. Aus dem Leben des heiligen Nikolaus.
In der Pinakothek des Vatikan.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz.
(Zu Seite 50.)

des Schlafzimmers und das hineinfallende Licht wiederzugeben, sowie bei dem Tode des Heiligen das Spiel von Schatten und Licht an der Rückwand nachzubilden; die Beschäftigung mit solchen Problemen erwartet man bei dem Frate sonst nicht.

Mit diesem Bilde sind wir bis an das Ende des Aufenthaltes in Fiesole gelangt und haben der Entwicklung etwas vorgegriffen. Früher als das letztgeschilderte Werk hat er noch in zwei köstlichen Bildern jenen wichtigen Augenblick gemalt, da der Engel der Jungfrau die Verkündigung überbringt. Das eine befindet sich jetzt in Madrid und ist vermutlich identisch mit dem für eine Kapelle seines Klosters in Fiesole gemalten Bilde, das 1611 der Herzog Mario Farnese aus Gefälligkeit für den Duca di Lerma erwarb, der es in der Dominikanerkirche in Valladolid aufstellen wollte (Abb. 51). Vasari schreibt davon: „In einer Kapelle der gleichen Kirche ist von seiner Hand eine Tafel, worauf der Madonna die Verkündigung vom Engel Gabriel überbracht wird. Dessen Profil ist so zart und schön und atmete solche Demut, daß es wahrhaftig nicht von einem Sterblichen, sondern im Paradies gemalt zu sein scheint. In der Landschaft sieht man Adam und Eva, die der Grund waren, warum der Erlöser sich in der Jungfrau inkarnierte.




Abb. 50. Verkündigung (zu der Altartafel 15—49 gehörig). In der Pinakothek Vannucci zu Perugia. Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 48.)

Die Predelle enthält einige reizende Geschichtchen aus dem Leben Mariä." — Ein größeres Bild des gleichen Gegenstandes wird im Oratorio di S. Gesù in Cortona aufbewahrt (Abb. 52). Das Lob, das Vasari dem erstgenannten spendet, gilt auch für dieses. Es ist unmöglich, in Worten das Geheimnis der Schönheit dieser Bilder zu erklären, ihrem unsagbaren Reiz kann sich wohl niemand entziehen. Zum belehrenden und erheiternden Vergleich halte man einmal die Bilder sogenannter kirchlicher Maler des neunzehnten Jahrhunderts daneben, in denen sie diese Werke des Frate nachahmen; niemand ist von derartigen rückwärtsschauenden Künstlern häufiger und mit weniger Glück imitiert worden als Angelico. In diesem Sinne hat die Verehrung desselben und die Erkenntnis, daß er vielleicht der klassische Maler des katholischen Christentums ist, heillose Verwirrungen auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts hervorgerufen, da manche Leute noch immer nicht die Absurdität des Gedankens einsehen, einen Maler früherer Zeiten und nun besonders diesen Dominikanermönch und Etrusker nach Belieben in einem Westfalen oder Alemannen des neunzehnten Jahrhunderts wieder aufleben lassen zu wollen, — nicht einsehen, daß die um 1420 wahren Formen aus der Hand eines vierhundert Jahre später geborenen Mannes uns nimmermehr wahr und ehrlich erscheinen. — Auch die Verkündigung in Cortona hatte eine Predelle aus dem Leben Mariä, die derjenigen in Madrid in nichts nachsteht; einzelne architektonische

Motive sind sehr fortgeschritten, wie überhaupt die kräftigere Architektur dieses Bildes es dem Madrider gegenüber als das spätere erkennen läßt (Abb. 53). Häufig hat Angelico diesen ihm liebwerten Vorwurf behandelt, stets wohl mit vollkommenstem Gelingen. Noch mehrere Beispiele sind uns erhalten, andere, von denen berichtet wird, leider verloren gegangen.

Um diese Zeit, um die Mitte der dreißiger Jahre, entstand auch jenes berühmte



Abb. 51. Verkündigung. Kgl. Gemäldegalerie zu Madrid.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 51.)

Gemälde der Kreuzabnahme in der Akademie zu Florenz, das stets als ein Gipfelpunkt religiöser Malerei gegolten hat (Abb. 54). Kaum einem aufmerksamen Beschauer ist es entgangen, daß aus diesem Werk noch mehr als aus anderen das persönliche Gefühl des Frate spricht, daß hier am ausdrücklichsten ausgesagt wird, wie innig er im Gemüt die großen Heilswahrheiten seiner Religion empfand. Er hat dieses Bild mit visionärer Deutlichkeit geschaut, während er in der heiligen Schrift las, und gleichsam, als ob ihm eine höhere Gewalt die Hand führte, wie im Traume diese Vision auf das Holz gebannt. Es ist seinem Naturell entsprechend keine leidenschaftlich dramatische Kreuzabnahme Giottos,

sondern von sanfter, schwärmerischer Empfindung beseelt, in jedem einzelnen zart nuancierten Ausdruck. Das Bild ist aber noch in anderer Hinsicht ein wichtiges Dokument für das Geistesleben Angelicos; bei seiner Deutung schließen wir uns derjenigen Schrörs' in Bonn an, dem wir überhaupt wichtige Fingerzeige zur Ergründung von Angelicos Denkart verdanken. Das Bild hat drei Unterschriften und zerfällt in drei Gruppen. In der Mitte die Abnahme vom Kreuz. Aestimatus sum cum descendentibus in lacum: ich bin denen gleich gestellt, die in das Grab hinabsteigen. Der Beschluß des Erlöserlebens auf Erden: der Sohn Gottes hat als Mensch den Tod erlitten und wird den



Abb. 52. Verkündigung. Im Oratorio di S. Gesù in Cortona.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 51.)

Menschen gleich ins Grab bestattet, so hat er die Schuld der Menschheit gebüßt. Sehr fein sind die Beziehungen zwischen den Gestalten, die den Leib des Heilandes herab lassen; man muß sie einzeln verfolgen, um einen Blick in die Kunst Angelicos zu tun. Ein reiches Durcheinanderspielen von Gefühlen. Alle die Bewegungen dieser Männer weisen nach unten, wohin der Körper des Erlösers sanft hingleitet in den Schoß der Madonna, die mit zusammengepreßten Händen und schmerzdurchbebtem Antlitz den Sohn erwartet.

Ach wie bang ihr Herz, wie bricht es,
Da das Schwert des Weltgerichtes
Tief durch ihre Seele geht!

singt der Dichter des Stabat mater und fährt weiter:



Abb. 53. Darbringung im Tempel.
Predelle der Verkündigung im Oratorio di S. Gesù.
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi in Florenz. (Zu Seite 52.)

O wie bittrer Qualen Beute
Ward die Hochgebenedeite
Mutter des Gekreuzigten!

Wie die bange Seele lechzet!
Wie sie zittert, wie sie ächzet,
Des Geliebten Pein zu sehen.

Wessen Auge kann der Zähren
Bei dem Jammer sich erwehren,
Der die Mutter Christi drückt?

Wer nicht innig sich betrüben,
Der die Mutter mit dem lieben
Sohn in solcher Not erblickt?

Sieben Frauen umgeben sie, die sieben Schmerzen Mariä andeutend; in verschiedenen Abstufungen klingt der Mutter Klage in den Frauen aus. Plangent eum quasi unigenitum quia innocens (Abb. 55). Wie die Menschenmütter klagen über den Verlust des Eingeborenen, so klagen sie über den unschuldig Leidenden. Von der Gruppe der Frauen hat sich die große Sünderin losgelöst und zu dem gewendet, der einst gesprochen: ihr sind viele Sünden vergeben, denn sie hat viel geliebt, und sie küßt die Füße, die sie einst gesalbt: ganz eins geworden mit den Schmerzen dessen, der auch sie erlöst.

Ist in der jetzigen sündigen Welt niemand mehr, der wie sie Erlösung sucht im liebevollen Einswerden mit den Schmerzen des Gekreuzigten? das ist die stille Frage, welche der Mann mit den Nägeln und der Dornenkrone in der Hand an seine Umgebung richtet. Ecce quomodo moritur justus et nemo percipit corde? (Abb. 56.) Die Gefragten sind keine Heiligen, sondern als Vertreter der Gegenwart vornehme Florentiner im Kostüm der Zeit, zwei von ihnen haben darüber den Mantel einer religiösen Bruderschaft geworfen. Auf die Gegenwart weist auch der Hintergrund, der im Gegensatz zu dem Jerusalem der andern Seite, aus dessen Toren die Frauen genaht, eine Florentiner Landschaft, und zwar, wie schon ein italienischer Biograph gezeigt, die östliche Hügelkette von Fiesole wiedergibt. Die Antwort auf die gestellte Frage gibt, gleichsam als Repräsentant des sündigen Toskanas der heiligen Magdalena gegenüber kniend der heilige Giovanni Gualberti: er hat die Leiden im Herzen nachgefühlt. Überwältigt ist er in die Knie gesunken und scheint in die Worte auszubrechen:

Laß, o Mutter, Quell der Liebe,
Laß die Flut der heil'gen Triebe
Strömen in mein Herz herab!

Laß in Liebe mich entbrennen,
Ganz für den in Liebe brennen,
Der für mich sein Leben gab

Drück', o Heilige, die Wunden,
Die Dein Sohn für mich empfunden,
Tief in meine Seele ein;

Laß in Reue mich zerfließen,
Mit ihm leiden, mit ihm büßen,
Mit ihm teilen jede Pein!

Laß mich herzlich mit Dir weinen,
Mich durchs Kreuz mit ihm vereinen,
Sterben all mein Leben lang!

Giovanni Gualberti hatte, als vornehmer Florentiner von fürstlichem Range, deshalb die Krone auf seinem Haupte, ein Leben voll Lust und Sünde geführt, bis am Sterbetage des Herrn seine innere Umkehr stattfand. Darauf spielt das Bild an. Er wurde der Gründer des Ordens von Vallombrosa, jenes Klosters auf den waldigen, frischen Höhen des oberen Arnotals, das viele reuige Söhne Toskanas aufnahm und für dessen Kirche S. Trinità in Florenz dies Bild gemalt wurde.

Schrörs, der diesen Gedankengang Angelicos zum erstenmal nachgewiesen, hat ferner wahrscheinlich gemacht, daß das Gemälde im Anschluß an eine der damals üblichen dramatischen Karfreitagsfeiern, eine Passione, entstanden ist. Dem Schluß, den er aus seiner Darlegung zieht, darf man unbedingt beitreten: „Die Kreuzabnahme gewährt Einblick in die innere Welt, in der Angelico atmete und lebte. Die Quelle seiner Kunst ist weder die naive Harmlosigkeit des Kinderglaubens, die moderne Beurteiler an ihm zu rühmen pflegen, noch die tränenfeuchte Frömmigkeit des einfältigen Klosterbruders, sondern die gedankenlichte und empfindungswarme Mystik des betrachtenden Theologen."

Auch über des Meisters Kompositionskunst gibt dies Bild reichlichen Aufschluß. Jeder bedeutenden Figur, jeder Gruppe steht eine andere nicht nur äußerlich, sondern auch in ihrem Gemütszustand entsprechende gegenüber; ebenso entsprechen sich die Farben.



Abb. 51. Kreuzabnahme. Accademia delle belle arti zu Florenz.
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi in Florenz. (Zu Seite 52.)

Doch ist diese Symmetrie nicht schematisch, sondern durch Variationen der Gruppierung und Stellung, durch Nuancierung der Farben gemildert. Sie ist überdies nicht das Werk nüchterner Überlegung und Berechnung, sondern aus dem künstlerischen Instinkte während der Arbeit von selbst entstanden. Mittelpunkt des Ganzen ist das Kreuz. In ihm bildet der Leichnam Christi eine Diagonale und gleitet sanft in den Schoß der Madonna hinüber (Abb. 57). In dieser Diagonallinie steht oben Nikodemus und kniet zu Füßen des Gottessohnes Maria Magdalena. Eine zweite Diagonale, die erste schneidend, geht durch die Arme Christi und in einer zu ihr parallelen Linie steht Joseph von Arimathia gegenüber von Nikodemus und weiter unten der Mann, welcher die Hände zur Vorsicht mahnend erhebt, dem Johannes gegenüber. Eine weitere Parallele zu dieser Linie führt von dem den Unterkörper Christi haltenden Manne zu dem knienden Giovanni Gualberti hin. Dieser ist in jeder Hinsicht das Gegenstück zur Maria von Magdala: beide kniend in demütiger Zerknirschung, beide in das blutrote Gewand der Liebe gekleidet, beide die Vertreter der Sündigen, welche büßend den Heiland um Gnade anflehen. — Der Gruppe der



Abb. 55. Detail von der Kreuzabnahme in der Accademia delle belle arti zu Florenz. Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 54.)

Frauen auf der einen Seite entspricht die der Weltkinder rechts, statt der sitzenden Madonna ist hier der geistige Mittelpunkt der fragende Mann mit der Dornenkrone und den Nägeln. Zwei Pilastern gleich rahmen links die uns fast den Rücken zukehrende Frauengestalt, deren Mantel in mächtigen Falten fällt, und rechts der im Profil gesehene Greis, welcher in stillem Mitleid die feinen, abgezehrten Hände über der Brust gekreuzt hat, das Bild ein. Sein rosafarbener Mantel mit gelblichen Lichtern entspricht im Tonwerte dem hellblauen Gewande mit weißlichen Lichtern, wie überhaupt die Farben der einen Seite in gleichen Tonwerten der andern ihr Gegengewicht finden; nur einmal entsprechen sich zwei gleiche Farben: in den Gewändern der beiden Sünder; mit deutlicher Absicht.

Dieser große Augenblick der Leidensgeschichte ist an sich ja einer der günstigsten Vorwürfe für die bildende Kunst: er ist ein fruchtbares Mo-



Abb. 56. Detail von der Kreuzabnahme in der Accademia delle belle arti zu Florenz.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 54.)

ment im besten Sinne des Wortes. Wir schauen im Geiste das Vorher und ahnen das Kommende, da nun all dieser ehrfurchtsvolle Schmerz, welcher durch die Aufmerksamkeit erfordernde Handlung noch gebunden ist, sich in leidenschaftliche Klagen auflösen und in tiefstes Weh ausbrechen wird über den herabgelassenen Leichnam. Mit feinem Takt — aber auch mit Kenntnis seiner Grenzen — hat Angelico diesen in der Aufgabe liegenden



Abb. 57. Detail von der Kreuzabnahme in der Accademia delle belle arti zu Florenz. Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 56.)

Vorteil benutzt. Andere haben schon hier das heftige Aufschreien des Leides gegeben; nicht so der Frate. Von verhaltenem Schmerze zuckt das Antlitz der Mutter, in liebender Besorgnis umgeben sie die Frauen, mit Angst folgen der andern Augen dem Vorgang, ob es auch gelingt, den schönen Leichnam ohne Stoß und sanft heruntergleiten zu lassen. Keiner spricht, alle fragen nur mit den Augen, mit den Augen und den Mienen nur fragt jener Mann, der die Leidenswerkzeuge emporhält, seine Umgebung. Feierlich wehmütige Stille liegt über dem Ganzen. Dieses stille Fragen, diese lautlose und doch so

beredte Sprache der Gestalten ist einer der Gründe, warum des Meisters Werke uns so ergreifen: scheint es uns doch, als ob jedes höchste Gefühl sich nur schweigend äußern könnte.

* * *

Die Kreuzabnahme bedeutet einen der Höhepunkte im Schaffen des Meisters; man hat ihre Entstehung deshalb auch in seine späteste Zeit verlegt. Um so mehr als Vasari und nach ihm Rio darauf das Porträt des Michelozzo entdecken wollten. Mit Unrecht. Alle diese Gestalten tragen die typischen Gesichtszüge, wie sie aus allen Bildern des Frate uns vertraut sind, vor allem die des Nikodemus, in welchem man eben jenen Florentiner Architekten wiedererkennen wollte und ebenso der Mann mit der schwarzen Kapuze, welchen die Kommentatoren des Vasari dafür vorgeschlagen haben. Nur in dem dunkelbärtigen Kopfe im Hintergrund könnte man sich versucht fühlen, ein Porträt zu sehen — und dieser Mann nähert sich eher den Vierzig als den Sechzig; wollte man also in ihm, wofür gar keine Anhaltspunkte vorhanden, Michelozzo erkennen, so würde das erst recht die Entstehung des Bildes in später Zeit ausschließen. Aus andern Gründen sind dagegen manche Beurteiler für frühe Entstehung eingetreten. Die Spitzgiebel enthalten nämlich Gemälde von der Hand Lorenzo Monacos, der 1425 starb; danach, so meinte man, müsse das Bild vor dieser Zeit gemalt sein. Die Annahme aber, daß beide Meister zusammen an einem Tafelgemälde gearbeitet haben, ist durchaus unhaltbar. Es gibt nur zwei Möglichkeiten: entweder Lorenzo starb, bevor er zur Ausführung des Hauptbildes schreiten konnte und dann werden die Mönche nicht allzulange gezögert haben, den einzigen geistesverwandten Meister in Florenz mit der Vollendung zu betrauen, oder aber das Bild des Kamaldulensers wurde durch irgendeinen Zufall zerstört. Somit wären wir ohne jeglichen Anhalt für die Datierung



Abb. 58. Der Erzengel Michael. Von den Pilastern des Rahmens der Kreuzabnahme in der Accademia delle belle arti zu Florenz.

(Zu Seite 60.)



Abb. 59. Der Apostel Paulus. Von einem Pilaster des Rahmens der Kreuzabnahme in der Accademia delle belle arti zu Florenz.

(Zu Seite 60.)

der Arbeit Angelicos und es bleibt uns nichts andres übrig, als das Werk selbst zu fragen; ich glaube, seine Antwort ist deutlich genug. Trotz der großen Höhe der Kunst, die der Meister hier erreicht hat, steht die Formgebung doch noch hinter der seiner Florentiner und römischen Zeit zurück; man vergleiche nur die hier noch schlanken Hände mit den volleren, fleischigen der späteren Werke. Auch läßt sich nicht leugnen, daß die Gruppe der Frauen in ihren einzelnen Gestalten noch etwas schematisch wirkt und daß einige Figuren, z. B. der greise Mann zu äußerst rechts, nicht fest auf dem Boden stehen. Noch andere Momente wären hier anzuführen. Wichtig sind vor allem die Heiligengestalten der Pilaster (Abb. 58—59); sie muten uns an, als ob sie aus der Krönung der Uffizien herabgestiegen seien: die gleichen Kopftypen, die gleichen Hände und die gleichen Falten. Auch das Kolorit des Bildes gibt uns einen deutlichen Fingerzeig. Es hat allerdings durch eine Restauration gelitten und einzelne Teile, z. B. der Kopf des Giovanni Gualberti, sind ziemlich zerstört. Im allgemeinen jedoch ist die Farbenstimmung, wenn auch nicht in ganzer Frische, erhalten geblieben. Nun mangelt es den Farben an Tiefe, es fehlen kräftige Schatten und durch die Nebeneinanderstellung von vielen hellen Farben wirkt das Ganze bunt, Eigenschaften, welche wir auch an der Madonna der Annalena Malatesta bemerken konnten. In deren Nähe gehört unser Bild, in die letzten Jahre des Aufenthaltes Angelicos in Fiesole: es bedeutet den Höhepunkt der ersten Meisterschaftsepoche des Künstlers. Noch spricht daher eine Freude an der Schönheit der einzelnen Farben aus ihm, die der strenger und ernster werdende Meister später zugunsten einheitlicher und geschlossener Wirkung in seinen großen Werken mehr und mehr zurückdrängte.

Das Gemälde der Kreuzabnahme, welches uns so wichtige Belehrung über den Genius des Meisters gibt, veranlaßt auch zum Nachdenken über Art und Weise seiner Naturbeobachtung. In dieser Hinsicht läßt sich zunächst mit Sicherheit behaupten, daß der Frate keinerlei Studien nach dem nackten Modell gemacht hat, was überhaupt in dieser Zeit noch nicht üblich war. Leider fehlt uns noch eine gründliche Behandlung der Frage, wann das Aktzeichnen begann, und welche Bedeutung es im Leben der einzelnen Künstler hatte. — Davon ganz abgesehen scheint Angelico auch sonst keine eifrigen Modellstudien getrieben zu haben. In seiner Jugend war es noch nicht Brauch, und im Kloster, dessen Regel die Einführung Profaner verbot und dessen strenge Arbeitseinteilung die Beschäftigung der Mönche mit Modellstehen jedenfalls erschwerte, kam er kaum dazu. Er selber war ein zu strenger Hüter der Klosterordnung, als daß er selbst mit Wissen der Oberen dagegen verstoßen hätte. Von dieser seiner Strenge zeugt eine reizende Anekdote, die Vasari erzählt. Als er später in Rom malte, soll eines Tages Papst Nikolaus, beunruhigt über das schlechte Aussehen des Künstlers, ihm ein Frühstück haben vorsetzen lassen: der Frate aber weigerte sich, Fleisch zu essen, ohne die Erlaubnis seines Priors und dachte dabei gar nicht an die höchste kirchliche Autorität des Papstes. — Neben diesen Gründen verraten auch seine Gemälde, daß er kein eifriges Naturstudium getrieben. Schon Rumohr hat bemerkt, daß ihm die menschliche Gestalt stets fremd geblieben, „weshalb er überall, wo er in der Handhabung des Leibes über den einfachen Zuschnitt der giottesken Manier hinausging, wohl noch die Bewegung des Oberleibes beherrschte, doch selten das Untergestelle, welches in seinen Gemälden meist sehr unbelebt und hölzern läßt". Er hat zweifellos mit den Augen des reichbegabten Künstlers seine Umgebung und was ihm begegnete beobachtet und viele Einzelheiten seinem Gedächtnis eingeprägt, aber man darf nicht vergessen, daß seine ständige Umgebung Mönche waren in ihren den Gliederbau verhüllenden Kutten. Es bleibt zu bewundern, wie wenig störend dieser Mangel meistens hervortritt, über dem Zauber seiner großen Kunst denken wir nicht daran. Und war es ein großer Nachteil, so wurde er doch dadurch fast aufgewogen, daß er vor dem oft allzu kleinlichen Versenken in das Detail bewahrt blieb und stets auf die Hauptsache, die Handlung, losging, daß ihm daher, wie Böcklin einmal von der Arbeit aus dem Gedächtnis rühmt, auch jede Ängstlichkeit, jedes Schwanken während der Arbeit fehlt.

In einem Punkte besaß er eine Feinheit der Naturbeobachtung, wie kein anderer in seiner Zeit: in der Wiedergabe des Gefühlsausdruckes, in der Schilderung der feinsten



Abb. 60. Kruzifixus.
Wandgemälde, aus S. Domenico di Fiesole in den Louvre, Paris, gebracht
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York
(Zu Seite 68.)

Nuancen des Seelenlebens steht er unerreicht da und ist in dieser Hinsicht der große Lehrmeister der folgenden Generationen gewesen. — Auch seine Faltengebung zeugt von guter Beobachtung. Zwar verraten seine Gewänder kaum Eigentümlichkeiten irgendeines realen Stoffes, wie das ja in dieser Zeit mit Ausnahme prunkvollen Brokats überhaupt nicht üblich ist; höchstens kann man hie und da einen schweren und leichten Stoff unterscheiden. Bei Angelico darf man darin vielleicht Absicht sehen: seinen himmlischen Gestalten ziemte nur ein gewissermaßen idealer Stoff. Aber in welch schönen und ge-



Abb. 61. Hochaltarbild für die Kirche S. Marco in Florenz.
Jetzt in der Accademia delle belle arti.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 71.)

schmackvollen Falten fällt dieser und wie versteht es der Meister, durch diese Faltengebung die ausdrucksvolle Bewegung seiner Gestalten zu unterstützen und den ruhigen, feierlichen Eindruck seiner Gestalten zu erhöhen. Wiederum dokumentiert sich hier der Geschmack des Toskaners. Zudem konnte er in dieser Hinsicht durch seine Umgebung nur gefördert werden: die Kutte der Mönche fällt in schönen, einfachen Falten.

Mit der strengen und idealen Auffassung des Meisters hängt es zusammen, daß wir, wie schon oben erwähnt, in seinen Werken keine Porträts von Zeitgenossen finden. Wo man dergleichen vermutet hat, ist der Irrtum unschwer nachzuweisen. Nur wenige

Ausnahmen können konstatiert werden — und ihre Auswahl ist höchst bezeichnend. Dies Fehlen des Porträts, sowie porträtartig individualisierter Gestalten, ist noch ein Stück Erbschaft der Giottoschule und dem Frate mit Ghiberti und Luca della Robbia gemeinsam; daher haben ihre Werke großen, klassischen Stil, was schon von denen der nächsten Nachfolger nicht mehr gesagt werden kann.

Ähnlich wie der menschlichen Gestalt, steht Angelico der Landschaft gegenüber. Eingehendere Naturstudien hat er nie gemacht. Hie und da bringt er wohl eine wirkliche Landschaft auf seinen Bildern an: zwei Beispiele lernten wir bereits kennen. Aber auch da ist von Malen nach der Natur nicht die Rede; es sind Gegenden, die er jahrelang vor Augen gehabt, die sich seinem Malerauge fest eingeprägt hatten und fast unwillkürlich von seinem Pinsel wiedergegeben wurden. Wohl oft mehr zufällig und unbewußt, wie auf dem Bilde der Kreuzabnahme, das die Erinnerung an die Berge von Florenz und Fiesole wachruft, ohne daß der Meister wohl ein wirkliches Konterfei derselben hätte geben wollen, während diese Absicht auf andern Bildern deutlich ist. Bekannt vor allem die Predelle mit der Heimsuchung in Cortona, auf der er die Gegend des Trasimener Sees deutlich nachbildete, die auch sonst noch in seinen Werken wiederkehrt. Das ausgesprochene landschaftliche Erinnerungsbild tritt uns hier zum erstenmal in der Florentiner Kunst entgegen; Angelico ist in dieser Hinsicht einer ihrer großen Neuerer gewesen. Aber nie hat er die Struktur der Landschaft klar erkannt, sie ist auf seinen Bildern nahezu ebenso unvollkommen, wie bei der ausgehenden Giottoschule.



Abb. 62. Martyrium der Heiligen Cosmas und Damiano.
Predelle des Hochaltarbildes für S. Marco in Florenz, jetzt in der Alten Pinakothek in München.
(Zu Seite 72.)

Von einem einheitlichen Augenpunkt ist nicht die Rede. Seine Berge sind kulissenartig, seine Städte baukastenmäßig gebildet, wie übrigens die der meisten Zeitgenossen. Er hat das Überlieferte mit reicherem Leben ausgefüllt, nicht mehr. Freude hatte er vor allem an der Vegetation, den Bäumen und besonders den lebhaften Farben der Blumen, deren verschiedenste Arten mit sorgfältig charakterisierten Formen der Blätter er liebevoll wiedergibt.

Von den Einzelheiten jedoch abgesehen, geht er weit über seine Vorgänger hinaus



Abb. 63. Bibliothek in S. Marco, erbaut von Michelozzo.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 70.)

durch sein ausgesprochenes Raumgefühl. Fußend auf Brunellescos Regeln der Perspektive beschäftigt er sich mit dem Problem der Überleitung vom Vorder- zum Hintergrund durch den Mittelgrund, sucht er überall die Tiefe anzudeuten, sehr oft durch eine Mauer, die schräg nach hinten läuft. Gebirgige Fernen gibt er in zarten Tönen, man hat mit Recht gerade bei der Kreuzabnahme auf „die zarte Modellierung der Höhen und den Versuch der Luftperspektive in den allmählich abblassenden grauen Bergen“ aufmerksam gemacht. Ist Massaccio gewaltiger als Stimmungslandschafter, so setzt dafür mit Angelico das Streben nach objektiver Wiedergabe einer tatsächlich vorhandenen Gegend ein.

Wir sind gewohnt, von welchem Meister der Renaissance die Rede ist, nach seinem Verhältnis zur Antike zu fragen und so muß die Sprache auch darauf gebracht werden.

Für Angelico war selbstverständlich in dieser Frage die Stellung seines Ordens maßgebend. Nun kann zwar sicherlich von einer feindlichen Stellung der Kirche zu der „Renaissance“ des Altertums nicht gesprochen werden. Ganz im Gegenteil hat diese Bewegung bei den Päpsten stets die größten Gönner gefunden, oft selbst in ihren weitestgehenden Tendenzen. Haben doch sogar einige bedeutende Humanisten den Stuhl Petri bestiegen. Und so waren denn auch die Mönche von Anfang an der Bewegung keineswegs feindlich gesinnt, zum Teil vielmehr in hervorragendem Maße daran beteiligt. Ich nenne nur Ambrogio Traversari, der sich dabei die tiefste Religiosität bewahrt hatte. Allerdings ruft er in seinem letzten Briefe seinen Mönchen zu: „Flieht weltlichen Lärm und die Unruhe zeitlicher Dinge!“ und man muß sich fragen, ob das nur eine Redensart



Abb. 64. Christus als Pilger. Im Kreuzgang des Klosters S. Marco in Florenz.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 74.)

war oder ob daraus Sinnesänderung und Reue sprechen. Auf die Dauer war der Gegensatz eben doch nicht zu verbergen. Der Humanismus in Italien bedeutet die Entkirchlichung der Menschheit; selbst frommen Vertretern der Richtung war das Streben zu eigen, die Forschung aus den Banden der Kirche zu lösen, wichtiger war ihnen die Wahrheit, als die Forderungen der kirchlichen Autorität. Es ist die Scheidung des Mittelalters von der Neuzeit. Gleich im Anfang hat es nicht an schärfer blickenden Männern der Kirche gefehlt, die diese Gefahr gleichsam witterten und zu ihnen gehörten die Dominikaner, ganz besonders aber ein Mann von solcher Klarheit des Verstandes und Energie, wie Dominici. Schon die Konstitutionen des Ordens nahmen eine vorsichtige Stellung zum Altertum und zur weltlichen Wissenschaft ein: Dominici endlich war einer der ersten, der den Fehdehandschuh hinwarf. Der Kampf um die Antike war entbrannt, eigentlich der Kampf der Theologie um ihre dominierende Stellung gegenüber der weltlichen Wissenschaft. Es standen sich gegenüber die heftigen, begeisterten Ver-

teidiger der letzteren oder vielmehr des Altertums, ihre fanatischen Ankläger und dazwischen die Gemäßigten, welche wohl die Freiheit der Forschung und die Verbindung mit den antiken Denkern bewahren wollten, dabei aber der Überzeugung lebten, daß die letzten Resultate mit den Lehren der christlichen Kirche übereinstimmen müßten. Sie waren im fünfzehnten Jahrhundert in der Mehrzahl und hatten die Päpste für sich — erst mit der Gegenreformation wurden sie gänzlich aufs Haupt geschlagen. Eine der edelsten Persönlichkeiten dieser Gruppe, Salutato, war mit dem Mönch Johannes von



Abb. 65. Kruzifixus mit heiligem Dominicus. Im Kreuzgang von S. Marco.
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi in Florenz. (Zu Seite 75.)

S. Miniato in eine lebhafte Kontroverse geraten über das Studium der Alten, die bald weitere Wellen schlug, da sein Freund Marsigli und das sogenannte Paradies der Alberti, jene Vereinigung der höchstgebildeten Geister von Florenz, mit eingriffen. Nun kam Giovanni Dominici dem Mönche von S. Miniato zu Hilfe. In einer äußerst gründlichen Schrift „Lucula noctis“ nahm er Stellung zur Frage, besonders gegen Salutato und betonte aufs energischste die Gefahr, die aus dem Mißbrauch der Antike drohe. Bekannt ist sein Satz: „Den Christen bringt es mehr Nutzen die Erde zu pflügen, als die Bücher der Heiden zu studieren,“ den wir aber doch nur als die erregte paradoxe Fassung seiner Ansicht verstehen dürfen; denn Dominici war ein viel zu hoher Verstand,

um mit so bornierter Intoleranz gegen alle und jede Benutzung der antiken Schriftsteller zu protestieren: wohl aber erkennen wir darin einen der Hüter der theologischen Herrschaft über die Geister, als welche sich die Dominikaner stets gefühlt haben. Mehr oder minder gefährliche Nachspiele dieses Kampfes erleben wir ja noch heute. Dominicis Stellung war die gegebene für seinen Orden, selbst der mildere St. Antonin hat sie durchaus geteilt und somit auch Angelico, der durch seine theologische Bildung wohl befähigt war, an der Kontroverse geistigen Anteil zu nehmen. Es ist nun zwar in jener Zeit nie der Schluß gemacht worden von der Stellung zum Humanismus auf das Verhältnis der bildenden Kunst zur Antike, war doch von der Verweltlichung der Kunst, wie sie Savonarola später bekämpfte, noch keine Rede. Und so hat Angelico nie Bedenken gehegt, antikisierende Details in seine Werke aufzunehmen. Aber von da bis zu



Abb. 66. Petrus' Martyrium. Im Kreuzgang von S. Marco
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi in Florenz. (Zu Seite 76.)

jener flammenden Begeisterung für das klassische Altertum, die einen Brunellesco und Donatello zum Studium der Ruinen Roms antrieb, ist noch ein großer Schritt, den er auf Grund seiner Anlage und wohl beeinflußt durch jene Erörterungen nie tat: er hat die Antike stets nur aus zweiter Hand erhalten, das heißt in der Verarbeitung, die ihr durch seine Florentiner Zeitgenossen zuteil geworden war. Auch als er in ihrer Nähe, in S. Marco, seine Meisterwerke schuf, hat er sich von ihrer Begeisterung nicht fortreißen lassen.

Die innere Vorbereitung zu den bevorstehenden Aufgaben hatte er erlangt: die Kreuzabnahme hat es erwiesen. Aber auch technisch hat er in S. Domenico sich alle Mittel anzueignen gewußt. Mehrere Wandgemälde, die uns noch erhalten sind und die den letzten Jahren seines Aufenthaltes entstammen, zeigen, daß er mit der Technik vollkommen vertraut war und deuten schon den Stil der Wandgemälde von S. Marco an. Im Refektorium des Klosters hatte er hergebrachterweise den Kruzifixus gemalt. Das

lange unter der Tünche verborgene Bild ist jetzt wieder aufgedeckt; es hat etwas gelitten. Einzelnes ist noch schematisch. Ergreifend aber der Kopf des Heilandes: er ist, ganz en face gesehen, auf die Brust herabgesunken, so daß der untere Teil des Gesichtes stark verkürzt ist. — Die Halbfigur der Madonna mit dem Kinde über einer Tür des Klosterhofes ist leider so gänzlich übermalt, daß sie als Werk des Meisters nicht mehr in Betracht kommt. — Den Kapitelsaal zierte ehemals ein Fresko der thronenden Madonna mit dem Kinde zwischen den Heiligen Dominicus und Thomas von Aquino, das 1882 in die Eremitage zu St. Petersburg gelangte. Den Angaben des Kataloges nach ist es teilweise sehr retuschiert. Das Kind ist nackt dargestellt mit einem leichten Schleier um die Hüften, wie auf der Peruginer Tafel, mit der es vielleicht gleichzeitig sein dürfte. Noch ein zweites Wandgemälde hat den Weg ins Ausland genommen: wir finden es wieder im Louvre (Abb. 60). Trotz starker Beschädigung und stellenweiser Übermalung ist es doch ein treffliches Zeugnis für die Sicherheit, mit der Angelico schon in Fiesole die Wandmalerei handhabte und auch dafür, daß er ihre Prinzipien klar erkannt hatte. Zur rechten Seite des Kruzifixus steht Johannes mit krampfhaft gefalteten Händen schmerzvoll zu seinem Herrn aufblickend, links die Mutter mit gramdurchfurchtem Gesicht: ihre Hand weist die Andächtigen auf den heiligen Dominicus als Vorbild hin, der am Fuße des Kreuzes in die Knie gesunken ist, es umfaßt und inbrünstig zu seinem Erlöser aufsieht. Kein ausgeführter Hintergrund, nur die nötigste Andeutung des Bodens: die Gestalten ernst und gewaltig, das Ganze wie eine Vision mit sicherer Hand hingestellt. Der Ton ist angeschlagen, der in S. Marco zu einem mächtigen Oratorium anschwillt. An die Stelle der frommen, freudigen Träume mit ihrer Farbenfreudigkeit und ihren graziösen, leichten Gestalten tritt jetzt der schmerzliche Ernst der Passion.

III.

San Marco.

Die politischen Stürme, welche Florenz erregten, hatten um das Jahr 1434 einen gewissen Abschluß gefunden. Aus dem Exil in Venedig zurückkehrend, war Cosimo de' Medici als Triumphator in die Stadt eingezogen, und es begann jene merkwürdige Art der Herrschaft des Hauses Medici, die sich äußerlich gab nur als Beratung und Einflußnahme, in der Tat aber einem fürstlichen Regimente gleichkam und bis an das Ende des Jahrhunderts dauerte. Alle Verhältnisse fingen an, sich zu konsolidieren.

Cosimo de' Medici ist bekannt als einer der größten Bauherren jener überaus baulustigen Zeit. Daß seiner Kunstbegeisterung und feinen Kennerschaft ein gut Stück politischer Berechnung beigemischt war, konnte auf die konsequente Durchführung seiner Pläne nur vorteilhaft einwirken. Diese seine Bauliebe sollte auch den Dominikanern von Fiesole zugute kommen. Er war diesem Orden vor anderen geneigt und daher entschlossen, ihm in Florenz eine Stätte zu schaffen, ausersehen hatte er dazu die seinem Palaste nahe gelegene Stelle des heutigen S. Marco. Hier besaßen bisher die Silvestriner ein Kloster. Sie hatten sich in letzter Zeit als durchaus unwürdige Diener Gottes erwiesen. Aus der allgemeinen tiefen Gesunkenheit der Klöster im vierzehnten Jahrhundert war es ihnen nicht gelungen, sich zu erheben: Kein Raimund von Capua, kein Dominici war ihrem Orden erstanden. Es wurde auf Betreiben der Florentiner eine strenge kirchliche Prüfung vorgenommen und sie ergab die tatsächliche Unfähigkeit des Ordens, seine Aufgaben zu erfüllen. Diesen verlotterten Mönchen gegenüber standen die Fiesolaner durch die Reinheit ihres Lebens und ihr aufopferungsfreudiges Wirken in höchster Popularität, so daß allenthalben der Wunsch vorhanden war, sie nach Florenz zu ziehen. Da nun die Silvestriner auch noch auf die geringe Zahl von zwölf zusammengeschmolzen waren, beschloß man einfach, ihnen ein kleineres Kloster und das ihrige den Dominikanern zuzuweisen. Natürlich setzten die zwölf Mönchlein dagegen Himmel und Hölle in Be-



Abb. 67. Die Andacht zum Kreuz. Wandgemälde im Kapitelsaal des Klosters S. Marco in Florenz. Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi in Florenz. (Zu Seite 76.)



Abb. 68. Detail aus der „Andacht zum Kreuze" in S. Marco.
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi in Florenz.
(Zu Seite 76 u. 77.)

wegung. Ohne Erfolg. 1435 gab Papst Eugen IV. seine Zustimmung zur Übergabe des Klosters an die Söhne des heiligen Dominicus und 1436 zogen diese mit großem Gepränge unter lebhaften Freudenäußerungen des Volkes in dasselbe ein. Sie erhielten es gewissermaßen aus der Hand Cosimos; ihm war es gelungen, alle Hindernisse zu beseitigen, und er war auch sofort hilfreich bestrebt, ihnen das neue Haus wohnlich zu machen. Denn der bauliche Zustand des Klosters war kaum weniger ruinös, als der moralische seiner früheren Besitzer. Der Mediceer beauftragte sofort den für ihn vielfach tätigen Michelozzo mit dem gänzlichen Neubau, von dem nur Kirche und Refektorium ausgeschlossen waren, die hergestellt werden konnten. Michelozzo war ein Schüler Brunellescos und intimer Freund Donatellos; zwar kein führender Geist, aber einer der begabtesten Architekten seiner Zeit. Er begann die Arbeit 1437; 1441 war die Restauration der Kirche vollendet, 1442 ward sie von Eugen IV. selbst eingeweiht; ein Jahr darauf war das Kloster soweit fertiggestellt mit dem vorderen Hof und den vierundvierzig Zellen, die ihn umgeben.

Der Bau ist in den einfachen Formen der Florentiner Frührenaissance aufgeführt, mit Verschmähung jeder reicheren Dekoration; schlanke Säulenarkaden umgeben den Hof und tragen das Obergeschoß des Klosters, die ganze Architektur atmet jene „sobrietà" aus, die so sehr dem Wesen Cosimos und des heiligen Antonins entsprach. Trotz aller Einfachheit aber welche Eleganz und welche Freudigkeit in diesen grazilen Formen, wenn sich uns bestrahlt von der Sonne Toskanas in der Klarheit der Toskaner Luft der mit frischem Grün bewachsene Hof auftut. — Etwas reicher und festlicher wirkt der schöne Bau der Bibliothek, den Michelozzo kurz darauf hinzufügte. Er stößt im rechten Winkel an das Klostergebäude an und sollte jene herrlichen Bücherschätze aufnehmen, mit denen Cosimo de' Medici das geliebte Kloster beschenkte und welche die erste öffentliche Bibliothek in Europa bildeten.

Dieses Gebäude schmückte nun Angelico mit fast fünfzig Werken seiner Hand, Fra Bartolommeo fügte einige Fresken in seiner großzügigen Manier hinzu, spätere Malermönche taten das ihrige. Und neben den Gestalten dieser hohen Künstler treten noch die des heiligen Antonin, Cosimos, des Gründers der Mediceermacht und die ihres Zerstörers, des finstergewaltigen Savonarola vor unsere Augen, wenn wir uns in die Glanzzeit des Klosters zurückversetzen. So ist S. Marco ein Denkmal geworden nicht nur der strahlenden Kunst, sondern auch der bewegten und ergreifenden Geschichte dieser anbetungswürdigen Stadt; alle Mauern des Klosters predigen laut ihren Ruhm, ihren Geist und ihre Herrlichkeit.

Das erste, was der Frate für die neue Behausung seines Ordens malte, war der Schmuck des Hochaltars. Die dankbaren Mönche hatten das Patronat der Chorkapelle

dem Cosimo de' Medici und seinem Bruder verliehen. Das hier ehemals befindliche Bild, die Krönung Mariä, von einem Nachzügler der trecentistischen Kunst, mußte in die Provinz weichen. 1438 entstand das Werk Angelicos, das auch wahrhaftig ein anderer Schmuck war, als das Opus eines zurückgebliebenen Handwerkers (Abb. 61). Vor hoher Marmornische thront die Mutter mit dem Kind, das nur mit leichtem Schleier um die Hüften bekleidet ist. Vier Engel umgeben sie. Vorne sind die beiden Mediceerpatrone Cosmas und Damian auf die Knie gesunken. Rechts steht der heilige Dominicus, der Stifter der Dominikaner, und ihr großer Märtyrer Petrus, zwischen ihnen der heilige Franz, links Johannes der Evangelist, Markus als Patron des Klosters und der heilige Lorenz als Namensheiliger des einen Medici. Zurückgeschlagene Vorhänge zu beiden Seiten, oben zwei Rosengirlanden umrahmen das Bild, hinter der Madonna ist ein Brokatstoff mit Pomme d'amour-Muster zur Zierde des Thrones ausgebreitet, zu beiden Seiten ist die Szene gegen den Hain, in den wir blicken, durch ein Gewebe abgeschlossen, eine Art Goldstoff mit eingewirktem merkwürdigen Muster von Seetieren und Rosetten; die Bäume, an denen der Stoff aufgehängt ist, schimmern durch denselben durch. Ein bunter, orientalischer Teppich, viereckig gemustert mit stilisierten Kamelen und Seespinnen bedeckt den Boden. Es liegt Absichtlichkeit in der bei Angelico ungewöhnlichen Anbringung und sorgfältig genauen Darstellung dieser Gewebe, durch welche der prächtig-feierliche Eindruck des Bildes erhöht wurde. Vielleicht waren es auch, insbesondere der Teppich, Prachtstücke aus den reichen mediceischen Kunstsammlungen, auf welche ihre Besitzer stolz waren und die sie hier angebracht wünschten. Auch sonst zielt alles darauf hin, dem Bilde besonders feierliches Gepräge zu verleihen. Drei Stufen führen zu der mächtig emporragenden Thronnische empor. Auf der Erde, von der göttlichen Gruppe getrennt, stehen die Heiligen.

Angelicos Kunst hat sich hier aus der früheren Gebundenheit zu größerer Freiheit emporgerungen. Kein enger Raum mehr, in dem die Gestalten steif aneinander gereiht



Abb. 69. Detail aus der „Andacht zum Kreuze“ in S. Marco.
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi in Florenz. (Zu Seite 76 u. 77.)

sind: weite Zwischenräume, deutlich voneinander geschiedene Gruppen, das Bild geht in die Tiefe, Vorder-, Mittel- und Hintergrund sind deutlich geschieden. Auch die allzugroße Einförmigkeit der Heiligen ist vermieden, durch mehr oder minder starke gegensätzliche Bewegung. — Das Bild war einst eines der bedeutendsten Werke des Meisters, denn den genannten Vorzügen reiht sich, wie es scheint, eine kräftigere Farbengebung und energischere Betonung von Licht und Schatten würdig an. Das Ganze, nach den Versuchen das Kloster der Annalena Malatesta, der Bilder in Perugia und Cortona nun die reife Lösung der Aufgabe: das erste, in damaligem Sinne moderne, d. h. von mittelalterlichem Schema freie Repräsentationsbild der Madonna mit Heiligen im ganzen Italien des Quattrocento: ja bis auf Bellini und Fra Bartolommeo das mächtigste Bild dieser Gattung. Leider ist es nur noch eine Ruine, total abgerieben, die Köpfe der Madonna und des Kindes, sowie mancher Heiliger fast gänzlich zerstört; dazu ist es noch zwischen zwei Fenstern schlecht aufgehängt; seine ehemalige Schönheit also nur noch Forscherversenkung erkennbar.

Dazu gehörten — wie die Maße ergeben — jene Bilder aus der Legende der Heiligen Cosmas und Damian, von denen sich zwei in der Akademie zu Florenz und vier in München befinden (Abb. 62). Es sind die besten Darstellungen des für den Künstler undankbaren Stoffes unter den Werken Angelicos. —

Wie auf den Bau des Klosters in seiner Einfachheit die Sinnesweise des Priors, des heiligen Antonin von Einfluß war, so ist sie auch sicher mitbestimmend gewesen für die Werke, mit welchen Angelico es ausschmückte. Es war trotz aller Strenge eine, wenn ich so sagen darf, anmutige Frömmigkeit, die von Antonin ausstrahlte. Die Mischung von werktätiger Liebe und klarem Verstand lassen ihn als Prototyp des frommen Florentiners erscheinen. Sein weises Maßhalten in allen Dingen bildet einen großen Gegensatz gegen den späteren Prior, den leidenschaftlichen Savonarola, welchen Halluzinationen und Visionen besitzen, vor denen Antonin nicht genug warnen kann.



Abb. 70. Detail aus der „Andacht zum Kreuze" in S. Marco.
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi in Florenz. (Zu Seite 76 u. 78.)



Abb. 71. Verkündigung. Wandgemälde im Korridor des Dormitoriums von S. Marco.
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi in Florenz. (Zu Seite 86.)

Charakteristisch ist sein Wirken, als unheilvolle Erdbeben 1456 über Florenz herein brachen! Wie hätte der große Bußprediger diese zur vollen Zerknirschung seines Volkes benutzt! Wohl nennt auch Antonin sie Zeichen Gottes, die zur Buße mahnen, aber man solle sich hüten, daraus zu schließen, daß Gott seine Welt verlassen habe. Durch eifrige Predigten richtet er die Niedergedrückten auf und flößt ihnen neue Hoffnung ein. Sofort auch zu praktischer Hilfeleistung übergehend, läßt er sich von der Stadt 1000 Fiorini geben, um die Elendesten zu unterstützen. Da aber die Gemüter sich immer nicht beruhigen wollten und Schwindler die Menge stets von neuem aufregten, schrieb er ein Traktat, worin er mit der ihm zu Gebote stehenden Wissenschaft des Aristoteles und Albertus Magnus den natürlichen Ursprung dieser Erscheinungen nachwies. Werktätig wie kein anderer, aber zugleich bestrebt, die Barmherzigkeit vor verschwenderischer Unterstützung des Bettels zu behüten, richtet er eine wohlgeordnete Armenpflege ein, das Institut der Buonomini, die unter seiner Leitung den wahrhaft Bedürftigen ohne vorheriges Bitten Hilfe brachten. In wahrem Geiste Christi ergeht sein Gebot, diese nicht etwa den Lasterhaften zu verweigern, sondern gerade für die Rückkehr der verlorenen Söhne zu sorgen. Liebe und Vertrauen seiner Mitbürger ward sein Lohn, und als 1446 der Bischofsstuhl von Florenz verwaist war, da war er sicher der Würdigste, dies hohe Amt zu bekleiden. Das einfache Leben des Dominikaners behielt er, strenge gegen sich, mild gegen die Mitmenschen: seine Armenpflege konnte sich jetzt aufs glänzendste entfalten und gedieh bei seiner Stetigkeit und überlegenen Menschenkenntnis trefflich. Ein stiller, ruhiger Mann, der nur da zugriff, wo es ihm zukam, dann aber sicher und fest. Als gelehrter Theologe war er eifrig tätig; und wenn seine vielen Schriften auch nicht von spekulativem Genie zeugen, so doch von seinen gründlichen Studien, seiner geistigen Regsamkeit und der Klarheit seines Denkens. Seine Klugheit befähigte ihn, seinem

Vaterlande, sei es als Gesandter oder als kirchenpolitischer Ratgeber zu nützen, ohne daß er aus eigener Wahl sich auf das stürmische Meer der Politik hinauswagte oder gar in den Dienst von Parteien geriet. — Diese Persönlichkeit, ihm so geistesverwandt, stand unserm Meister in den nächsten Jahren zur Seite, als Freund und zugleich Vorgesetzter. Manches mag zwischen ihnen gemeinsam besprochen worden sein.

* * *

Das Kloster zeigt das einfache Grundrißschema der gesamten städtischen Klosteranlagen Europas. Ein viereckiger Hallenhof ist an die südliche Seite der Kirche angebaut. Um diesen Hof im Erdgeschoß die Versammlungsräume der Mönche; an der



Abb. 72. Verkündigung. In einer Zelle von S. Marco.
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi in Florenz. (Zu Seite 86.)

Ostseite vor allem der Kapitelsaal, an ihn anstoßend das kleine, südlich das große Refektorium und westlich, der Außenwelt zunächst liegend, die Fremdenherberge. Östlich, zum Teil hinter der Kirche, wurde später der zweite Kreuzgang angebaut und nach dem heiligen Dominicus benannt, während der vordere jetzt den Namen des großen Erzbischofs und ersten Priors trägt. Über den Hallen desselben die vierundvierzig Zellen der Mönche.

Wir wenden uns vom Eingange zunächst rechts und umwandeln den Kreuzgang, dessen Wände mit manierierten und unerquicklichen Fresken von Malern der späten Verfallzeit geschmückt sind. Mitten darunter ein prächtiges Werk des Frate: in der Lünette über dem Eingang zur Fremdenherberge hat er jene Szene gemalt, da der Heiland als armer Pilgrim um Aufnahme bittet (Abb. 64). Liebevoll haben zwei Mönche seinen Arm und Hand umfaßt und siehe da, statt des müden Armen steht auf einmal in Jugendschöne

Christus selbst vor ihnen. Tief senkt er seine Augen in die des vorderen Klosterbruders, und still dankend neigt er leise das blondlockige Haupt. Die Einfachheit der Erfindung, die Intensität des Gefühlsausdruckes und die Vollendung der Komposition sind gleich bewundernswert: das Bild allein genügte, um des Frate Ruhm zu begründen. Diese Vorzüge hat ein großer Meister der reifen Kunstblüte wohl erkannt. Als Fra Bartolommeo über einer anderen kleineren Herberge des Klosters den gleichen Vorgang malen sollte, da hat er diese Komposition aufs genaueste nachgeahmt, nur hat er im Geschmacke einer anderen Zeit den beiden Mönchen die individuellen Gesichtszüge zweier Konfratres verliehen, was Angelico sicher als Verweltlichung aufgefaßt hätte. Die Sage, daß auch auf seinem Bilde ein Porträt zu finden, wird durch das Gemälde gerichtet.



Abb. 73. Madonna mit Heiligen. Im Korridor des Dormitoriums von S. Marco.
Nach einer Originalaufnahme von Giacomo Brogi in Florenz. (Zu Seite 86.)

Eine Mahnung sollte dieser Vorgang aussprechen, eine Mahnung sind auch die folgenden Lünettenbilder: S. Dominicus mit der Ordensregel in der einen und dem Werkzeug zur Buße in der andern Hand, Thomas von Aquin mit einem Buch, seiner „Summa“, zur theologischen Forschung mahnend, und weiter der Schmerzensmann, aus dem Grabe auferstehend und seine Wunden weisend.

Endlich wo der Kreuzgang an die Kirche anstößt, nähern wir uns dem Fresko, das schon dem Eintretenden entgegengeschaut hatte: der Heiland am Kreuze, das im Leiden geneigte Haupt blickt herab auf den heiligen Dominicus, der inbrünstig den Stamm umklammert hat und zu dem Herrn hinaufschaut (Abb. 65). „Versenkt Euch in Christi Seitenwunde, badet Euch in seinem süßen Blute!“ hatte die Heilige von Siena gesprochen: es ist das Thema, das alle Werke Angelicos in dem Kloster beherrscht. — Es kümmert uns hier wenig, daß die Proportionen des Christuskörpers bessere sind, als bei den

Früheren: es ist das Unwesentlichste an dem Bilde, denn darin konnten es andere weit übertreffen. Das Große ist die Einfachheit und Unmittelbarkeit der Empfindung, das Überzeugende und Visionäre, was niemand nachahmen konnte und erreicht hat.

Daneben führt die Tür in die Sakristei. In der Lünette darüber erblicken wir das Brustbild des Dominikanermärtyrers Petrus, mit blutüberströmtem Haupte, in der Linken die Palme des sieghaften Glaubenszeugen, den Zeigefinger der Rechten an den Mund gelegt zur Erinnerung an das Gebot des tiefen Schweigens im Klosterbezirke (Abb. 66). „Man kann streiten, ob Angelico das Gebot der Verschwiegenheit hier mehr durch die Gebärde oder mehr durch das Auge ausdrückt, jedenfalls konnte seine Absicht, die offenbar auf Energie der physiognomischen Sprache ausging, nicht besser erreicht werden." (Crowe



Abb. 74. Noli me tangere. In einer Zelle von S. Marco.
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi in Florenz. (Zu Seite 92.)

und Cavalcaselle.) Uns will scheinen, als ob das Bild noch mehr sagen will, denn klösterliches Schweigen, in dieser Nähe fordert es das Schweigen aller irdischen, egoistischen Wünsche vor dem hehren Mysterium — wie Ekhardt es ausdrückt: Du sollst schweigen und Gott lassen wirken und sprechen — und mahnt die Brüder daran, daß, wie Christus für uns gestorben, wir jederzeit bereit sein müssen, dasselbe für ihn zu tun nach dem Worte Tertullians: „Debitricem martyrii fidem", der Glaube ist zum Martyrium verpflichtet. —

Wir lenken unsere Schritte zurück und treten in den alten Kapitelsaal ein, dessen Rückwand das ergreifendste Werk schmückt, welches der Genius des frommen Mönches konzipiert und seine Hand geschaffen: die große Kreuzigung oder richtiger genannt, die Andacht zum Kreuze (Abb. 67—70). Denn es handelt sich nicht um eine historische Darstellung des Kreuzestodes; keine Römer und keine Juden, die ihm beiwohnten, sind hier zu erblicken. Hoch ragt in der Mitte das Kreuz Christi: sanft hat der Heiland im Tode das Haupt

geneigt. Zu seinen Seiten die Vertreter der sündigen Menschheit, die beiden Schächer: der gute, der im Glauben an den Opfertod die Erlösung und das ewige Leben gefunden, und der böse, der den Weg zum Frieden nicht betreten und der Verzweiflung allen Fleisches überlassen blieb. Zu Füßen des Sohnes ist Maria überwältigt vom Schmerze zusammengesunken, unterstützt von der vor ihr knienden Magdalena, sanft gehalten von einer heiligen Marie und dem Lieblingsjünger des Herrn (Abb. 68). Johannes der Täufer steht daneben, er weist die Betrachtenden auf das Kreuz und die Gruppe der Mutter, in welcher das Beispiel der Compassio, des Mit-Leidens der Leiden Christi, gegeben ist.

Vorne kniet der heilige Markus, der Schutzpatron des Klosters, und deutet auf das



Abb. 75. Bergpredigt. In einer Zelle von S. Marco.
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi in Florenz. (Zu Seite 95.)

Buch in seiner Hand: hier in seinem Evangelium sollen die Mönche immer wieder das Leiden des Herrn nachlesen. Weiter links die Schutzpatrone der Mediceer, die Heiligen Laurentius, Cosmas und Damian; die beiden ersten mit gefalteten Händen und still-andächtigem Schmerze zum Kreuze aufblickend, der dritte, von dem Übermaß des Geschauten bis ins Innerste erschüttert, hat sich abgewendet und birgt das trauende Antlitz in seinen Händen.

Auf der andern Seite knien und stehen, in Anschauung des Mysteriums versunken, die Stifter der großen Orden, die Vertreter der Mystik und Askese. In jedem spiegelt sich auf seine Weise der Eindruck wider. Mit staunend und klagend erhobenen Händen kniet vorne der heilige Dominicus und schaut schmerzerfüllt empor, hinter ihm weist Basilius (oder Gregor von Nazianz?) den greisen Hieronymus, den strengen Büßer, auf den Erlöser hin. Augustinus, mit der Feder in der Hand, betrachtet das Geheimnis, dessen Tiefen er in seinen Büchern verkündet hat (Abb. 69). Kniend der

heilige Franz, der das Leiden so tief mitgelitten, daß die Wundenmale des Herrn an ihm aufgebrochen sind, dann Benedikt, der große Mystiker Bernhard von Clairvaux, S. Giovanni Gualberti und S. Romuald, die beiden von Florenz ausgegangenen Ordensstifter, endlich der Märtyrer Petrus und der „englische" Lehrer der göttlichen Wahrheit, Thomas von Aquin (Abb. 70).

Eine Bordüre mit Rankenwerk und Medaillons umgibt das Halbrund: in den Medaillons die neun Propheten und die erythräische Sibylle mit der Prophezeiung des Messias und seines Opfertodes, über dem Kreuz der Pelikan, der seine Jungen mit seinem Herzblut tränkt, mit der Umschrift: similis factus sum cum pelicano solitudinis, ich bin gleich dem Pelikan der Einöde. Unten der Stammbaum des Dominikanerordens,



Abb. 76. Verklärung Christi. In einer Zelle von S. Marco.
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi in Florenz. (Zu Seite 95.)

d. h. der heilige Dominicus und seine sechzehn größten Söhne. Da unter diesen bereits als Heiliger auch Antonin sich findet, der erst 1459 starb, so ist es klar, daß dieser Teil eine spätere Übermalung erlitten hat, wie auch aus einigen Gesichtern ersichtlich ist.

Es ist das Mysterium des Kreuzes, das hier gepredigt wird, zu dessen Mitleiden das Beispiel der heiligsten Personen auffordert, dessen Widerspiegelung und tiefstes Erfassen in den großen Mystikern und Asketen uns gezeigt wird, dessen erlösende Kraft der gute Schächer erfährt. „Im Kreuze ist Heil, im Kreuze ist Leben, im Kreuze ist Schutz vor den Feinden, im Kreuze ist Stärke des Gemütes, im Kreuze ist Geistesfreude, im Kreuze ist höchste Tugend, im Kreuze ist vollendete Heiligung zu finden. Es ist kein Heil der Seele, keine Hoffnung des ewigen Lebens außer in dem Kreuze. — Sieh hier das Kreuz, sieh hier das Sterben. Im Kreuze liegt alles Heil, am Sterben liegt's. Es führt kein Weg zum Leben, zum wahren, inneren Frieden, als der Weg des heiligen Kreuzes,

des täglichen Sterbens." So der Zeitgenosse Angelicos, Thomas a Kempis, der Verfasser der „Nachfolge Christi". Und wie in seinem Werke, einem der schönsten Geschenke des scheidenden Mittelalters, das Mysterium des Kreuzes zum Mittelpunkt der ganzen Betrachtung, dessen tiefstes Erfassen und Mitleben zum Zentrum des ganzen religiösen Lebens gemacht ist, mit ebenso eindringlicher Kraft lehrt das Angelicos Gemälde. Gleich dem heiligen Franz, welcher nach der — darf ich sagen symbolischen — Legende durch das für ihn lebendig gewordene Kruzifixus in S. Dominico zur Um- und Einkehr gebracht wird, so sollen die Mönche hier erkennen, was allein not tut.

Damit haben wir das Gebiet der Mystik betreten, in das hinein jede Verinnerlichung und Steigerung des religiösen Lebens führt. Religion ist, wie Lagarde sagt,



Abb. 77. Kreuztragung. In einer Zelle in S. Marco.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 96.)

unbedingte Gegenwart oder, wie es von anderer Seite ausgedrückt wird, nicht ein Handeln mit Rücksicht auf zukünftiges Leben oder zukünftige Strafe, sondern eine gegenwärtige Tat, ein Erfassen der Ewigkeit im gegenwärtigen Augenblick. In dem Momente des religiösen Lebens schweigt der Wille, der Schleier der Maja zerreißt, das Individuum erkennt und fühlt seine Einheit mit der Gottheit. Während aber solche Augenblicke im Leben der meisten Menschen höchst selten sind und kaum je klar ins Bewußtsein treten, füllen sie, oder vielmehr das stetige Streben danach, das Leben des Mystikers aus. Doch nur wenn der eigene Wille schweigt, kann dieser höchste Moment erreicht werden. Das liegt in den Worten der „Nachfolge Christi" angedeutet: „O, die reine Liebe zu Jesus, die kein Eigennutz und keine Eigenliebe trübet, wieviel vermag sie nicht?" Um die Stimme der Gottheit in sich zu vernehmen, strebt daher der echte Mystiker, wandle er an den Ufern des Ganges oder an denen des Rheins, danach, den

eignen Willen zu ertöten, alle mit der Welt der Erscheinungen zusammenhängenden egoistischen Triebe in sich zu vernichten, d. h. er wird zum Asketen. Und so predigen die christlichen Mystiker „neben der reinsten Liebe auch völlige Resignation, freiwillige, gänzliche Armut, wahre Gelassenheit, vollkommene Gleichgültigkeit gegen alle weltlichen Dinge, Absterben dem eignen Willen und Wiedergeburt in Gott, gänzliches Vergessen der eignen Person und Versenken in die Anschauung Gottes“ (Schopenhauer). Während aber manchem Anachoreten die Askese fast zur Hauptsache wurde, ist sie den Mystikern des christlichen Mittelalters nur Mittel zum Zweck, die nötige Vorstufe zur Vereinigung mit der Gottheit. Diese finden sie durch fortgesetzte Betrachtung des Lebens, Leidens und Sterbens Christi, in dem Einswerden mit dem Heiland, dessen Schmerzen sie als eigne fühlen, was den höchsten Ausdruck im heiligen Franz findet, an dem die Wundenmale Christi aufgebrochen sind. In diesem Einswerden findet der Mystiker den Frieden seiner Seele; so sagt die Imitatio: „Das Reich Gottes ist in euch, spricht der Herr. So wende dich denn von ganzem Herzen zu Gott, dem Herrn, und verlaß diese elende Welt, und deine Seele wird Ruhe finden.“ In drei glänzenden Kapiteln hat Thomas den Weg gewiesen zu diesem Ziel, ihre Überschriften lauten: Unsern Herrn über alles lieb haben, von dem vertrauten Umgange mit Jesus Christus, das heilige Kreuz – der königliche Weg zum Himmel. Es sind die passenden Überschriften zu den Werken Angelicos in S. Marco. In jenen zwei Bildern des Kruzifixus mit dem heiligen Dominicus zeigt er den Stifter des Ordens als „amator Jesu crucis“, als Liebhaber des Kreuzes Jesu. Nirgends aber ist seine Sprache deutlicher als in dem eben besprochenen großen Gemälde. In den Zellenbildern endlich hat er das tägliche Miterleben des Lebens und Leidens Jesu dadurch angedeutet, daß bei den Vorgängen als mystische Zuschauer der heilige Dominicus, Petrus Martyr und andere Vertreter des Ordens an-



Abb. 78. Abendmahl. In einer Zelle von S. Marco.
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi in Florenz. (Zu Seite 96.)

wesend sind. Mit dieser auf die Passion konzentrierten Richtung des Meisters und des ganzen Klosters hängt es vielleicht auch zusammen, daß im gesamten Werke Angelicos alttestamentarische Darstellungen durchaus fehlen, getreu den Worten der Imitatio: „Nicht Moses oder der Propheten einer rede zu mir. Du, o Herr! Du, mein Gott, rede zu mir. Denn du bist das Licht, das alle Propheten erleuchtet. Du bist der Geist, der zu allen Propheten gesprochen hat. Du kannst, ohne sie, durch dich allein, mich vollkommen unterweisen; sie aber vermögen ohne dich — nichts."



Abb. 79. Der heilige Dominicus. Detail aus einer Zelle in S. Marco. (Zu Seite 98.)

Daß die ungeheure Gefühlssteigerung, die von dem Mystiker verlangt wird, nicht ohne Rückwirkung auf seine Phantasie bleibt, ist klar: ist doch eine große Kraft darin Grundbedingung dazu. Fortgesetzte, stetige Erregung, Konzentrierung und zugleich geübte Askese muß aber notwendig zu Erscheinungen, zu Visionen führen, die sich auch bei allen Mystikern eingestellt haben. Wir dürfen sie auch bei Angelico voraussetzen. Und nun erzählt uns Vasari über sein Schaffen folgendes: „Es war des Frate Prinzip, nichts mehr an einem Gemälde zu ändern und zu verbessern, sondern es stets so zu lassen, wie es aus seiner Hand gekommen war, da er glaubte und zu sagen pflegte, so sei der Wille Gottes. Manche sagen, Angelico habe niemals den Pinsel in die Hand genommen, ohne vorher zu beten. Und nie malte er den Gekreuzigten, ohne daß seine Wangen von Tränen gebadet waren." Das kann nichts anderes heißen, als daß der Meister in mystischer Verzückung seine Bilder zuerst als Visionen geschaut hat und diese dann schnell und rasch im Gemälde wiedergab. Es ist ja mehr oder minder der Schaffensprozeß jedes wahren Künstlers: ich erinnere nur an Balzac, dem seine Gestalten durchaus als reale, lebende erschienen. In unserem Falle also verbunden mit mystischer Gefühlssteigerung. Das ist der innere Grund jener Unmittelbarkeit und Frische, die aus Angelicos Malereien direkt zum Herzen des Beschauers spricht, vor allem aus denen in S. Marco, weshalb wir gern übersehen, daß hier die Raschheit der Ausführung manchmal mit flüchtiger und nachlässiger Behandlung der einzelnen Körperformen verbunden war. Es will uns scheinen, daß, je weiter die Vorwürfe der Gemälde Angelicos von dem Kernpunkt der christlichen Mystik fern lagen, also besonders die Legenden der Heiligen und ähnliches — daß diese Werke, so viele Schönheiten sie auch manchmal bieten, doch durch eine gewisse Kälte nicht gleichermaßen zu uns sprechen: sie sind auch in der Ausführung berechneter, wodurch denn die dem Können des Angelico anhaftenden Mängel deutlicher hervortreten. Davon auszunehmen sind natürlich die seinem Herzen besonders nahestehenden Legenden der Heiligen Franz und Dominicus.

Auch die zweite Seite der Mystik, die Askese, hat in ihm nicht gefehlt. Jene bereits oben erzählte Anekdote Vasaris über sein strenges Fasten deutet darauf. Getreu dem Worte, wer sich selbst erniedrigt, soll erhöhet werden, verschmähte Angelico Würden und Ehren: er hätte über viele gesetzt werden sollen, behauptet derselbe Biograph, dem wir Glauben schenken, wollte es aber nicht, denn er meinte: es sei weniger Mühe und geringere Gefahr zu irren dabei, wenn man einem andern gehorche. Er suche keine andere Würde, als die Hölle zu fliehen und sich dem Paradies zu nähern. Jene Vermählung mit der Armut, die Giotto über dem Grabe des heiligen Franz in Assisi gemalt, auch er hatte sie vollzogen. Er hätte Reichtümer erwerben können, doch er sorgte nicht darum, sondern pflegte zu sagen: wahrhaft reich sei nur, wer sich mit wenigem begnüge. Den Armen sei er stets ein treuer Freund gewesen. Ein merkwürdiges schriftliches Zeugnis seiner Denkart ist uns von seiner eigenen Hand überliefert. Es war bekanntlich seinem Orden verboten, Reichtümer aufzuhäufen: als Bettelorden sollte er von den täglichen Gaben, also gewissermaßen von der Hand in den Mund leben. Die von

Dominici reformierten Klöster hielten noch streng an diesem Prinzip fest, obwohl es begreiflicherweise Mißstände mit sich brachte und der großen, ausgedehnten Tätigkeit des Ordens kaum mehr entsprach. Und so waren gewichtige Stimmen gegen die strenge Durchführung dieses Prinzips laut geworden, wie die des heiligen Antonin. Andere aber, und unter ihnen Angelico, opponierten dagegen. Als er nun das Fresko der thronenden Madonna mit Heiligen im Korridor von S. Marco malte, schrieb er auf das Buch, das der Ordensstifter in der Hand hält, den Satz: „Habet die Liebe, dienet in Demut und besitzet die freiwillige Armut; der Fluch Gottes und der meinige über den, der den Besitz in diesen Orden einführt.“ Er war eine von jenen strengen, sittlichen Naturen, die auch vor den dringendsten Ansprüchen des realen Lebens von ihren



Abb. 80. Krönung Mariä. In einer Zelle von S. Marco.
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi in Florenz. (Zu Seite 98.)

idealen Forderungen kein Jota sich abnehmen lassen; in den strengen Grundsätzen des Dominici erzogen, rigoros gegen sich selbst, mag seinem Wesen wie dem seines Meisters wohl auch ein Quentchen Fanatismus beigemischt gewesen sein.

Auf diesem Wege der Mortifikation ist Angelico zum Frieden und zur Freiheit im Sinne Thomas' a Kempis sowohl wie Schopenhauers gekommen. Die Erdenfesseln waren von ihm gefallen. „Zwei Flügel erheben den Menschen über das Irdische, Einfalt (simplicitas) und Lauterkeit (puritas); Einfalt in der Absicht, Lauterkeit in der Liebe.“ Diese Eigenschaften waren unserm Meister teils angeboren, teils hatte er sie sich in strengem Ringen erworben. Und was uns an seinen Werken entzückt, ist ebenfalls die edle Einfalt der Intention und die Lauterkeit der Empfindung und daneben noch jene gottselige Fröhlichkeit des Wesens, das seinen sichern Trost und Halt gefunden: „denn“, so läßt Thomas den Herrn sprechen, „wenn du wahre Freude finden und überfließende Tröstung von Mir erhalten willst, so fasse Mut, alle Lust der Welt zu ver=

schmähen und alle niederen Freuden daran zu geben. Darin wirst du Segen finden, und dafür wird dir eine reiche Quelle des inneren Trostes geöffnet werden. Und je mehr du den Trost, den dir die Geschöpfe bieten, verschmähen lernen wirst, desto süßer und inniger wird die Fülle Meines Trostes für dich sein." — Die Vereinigung aller dieser Eigenschaften macht Angelico im wahrsten Sinne zum Heiligen. Solche Heiligkeit, ganz egal in welchem Glauben sie erreicht wird, spricht durch alle Jahrhunderte und allen Nebel zu uns: in ihr liegt auch der größte Zauber der Werke Angelicos.

Aus dem Gesagten ergibt sich von selbst, was schon oben betont wurde, wie wenig richtig eine Auffassung ist, die dem Frate lediglich naiven Kinderglauben an das Überlieferte zuschreibt, und wie sehr er sich von seinen Malerkollegen unterscheidet, welche



Abb. 81. Die im Kloster S. Marco fur Cosimo de' Medici eingerichtete Zelle
(Zu Seite 100.)

die heiligen Szenen malten, weil sie nun einmal gefordert wurden, und die wohl im Leben sich um nicht viel mehr als die Erfüllung der vorgeschriebenen kirchlichen Pflichten kümmerten. Der Frate war zu einer ganz persönlichen Auffassung durchgedrungen: er war theologisch ein hochgebildeter Geist. Auch ohne Überlieferung darf es daher als feststehend betrachtet werden, daß er mit den Werken der großen Mystiker aufs innigste vertraut war. Naturgemäß weniger mit den Deutschen. Vor den Gefahren, denen diese nicht immer entgangen und vor der, wie Schnaase sich ausdrückt, oft geschmacklosen Minnigkeit und Süßigkeit Susos und anderer, blieb Fra Giovanni durch den Geist, der in seinem Kloster herrschte, bewahrt. Vor allem war es Katharina von Siena, deren Beispiel und Schriften auf ihn gewirkt haben: sie stand ihm am nächsten, war er doch gewissermaßen ihr geistiger Enkel. Und so konnte man fast für jedes Fresko in S. Marco eine Unterschrift aus ihren Schriften geben. Als er diese Fresken malte,

hatte er gewissermaßen die Reife der mystischen Anschauung erreicht und in diesem Sinne muß S. Marco als das zentrale Werk seines Lebens betrachtet werden.

Kehren wir noch einmal zur großen Kreuzigung zurück. Man kann in gewissem Sinne dieses Bild und Raffaels Disputa die zwei größten Verbildlichungen christlich katholischen Fühlens und Denkens nennen. Unwillkürlich wandern unsere Gedanken von dem Kapitelsaal in S. Marco in die Stanza della Segnatura. Gewiß, wer wollte den Abstand leugnen, der das große Fresko des Urbinaten, das Erzeugnis einer reifen Kunst von dem Werk des stillen Dominikaners trennt. Hier noch das alte Kompositionsprinzip des Trecento, die Nebeneinanderstellung so und so vieler Personen auf einen Vordergrund, hier noch die schüchternen Versuche einer plastischen Abrundung der Gestalten, eine oft ungeschickte Zeichnung der Gliedmaßen, kurz, alle Zeichen einer anfangenden Kunst, dort ein Beherrschen mächtiger Menschenmassen, ein freies Komponieren in den Raum hinein, musikalischer Rhythmus der Gruppierung, mächtige Schönheit der



Abb. 82. Anbetung der Könige. In der Zelle Cosimos des Älteren in S. Marco.
(Zu Seite 100.)

Gestalten, alle Vorzüge höchster Kunsthöhe. Schon die Aufgabe, die Raffael zu lösen hatte, sie war dem ganzen Quattrocento, und wieviel mehr noch dessen erster Hälfte, unlösbar, und wo etwas ähnliches gefordert wurde, da scheiterten auch die bedeutendsten Meister. Angelicos Aufgabe überschritt nicht die Grenzen seiner Kunst. Gibt Raffael eine unendlich variierende geistige Bewegung, das disputierende und forschende Bemühen der größten Geister über das Wunder des Christentums, eine aufs schärfste geistig angespannte und erregte Versammlung, so schildert Angelico den Gegenstand mystischen Schauens und sein Widerspiegeln in den Seelen, die stille, kontemplative Versunkenheit und ehrfürchtige Compassio. Also keine lebhafte, gemeinsame Aktion, sondern auf einen Punkt gerichtetes und in sich zurückgekehrtes Gefühlsleben; kein Drama, sondern Lyrik. Spätere Maler hätten uns in leidenschaftlichen Verrenkungen der Körper, mit Zuhilfenahme aller Wunder von Farbe, Licht und Dunkel, den Zustand glühender Ekstase zu schildern versucht. Nicht so der Frate: eine gewaltsame Aufgeregtheit wäre ihm da unpassend erschienen, wo die größten Mystiker der großen Erlösungstat gegenüberstehen. Und so umschlingt Dominicus nicht in Ekstase das Kreuz, wie in den Einzeldarstellungen; er wird gewissermaßen magnetisch von demselben angezogen. Der höchste Affekt ist der

Mutter vorbehalten, sie sinkt gebrochen zusammen, auch sie aber lautlos, ohne einen Schmerzensschrei. Lautlos alles in still verhaltener Bewegung und fast hoffnungslos. Eine vornehme Stille liegt über all diesen Gestalten ausgebreitet. In den feinsten Nuancen der Gefühle bewegt sich die Melodie. Es ist wahrhaft erstaunlich, mit welcher Sicherheit die Gemütsverfassung jedes einzelnen nicht nur im Antlitz, sondern auch in der ganzen Haltung ausgedrückt ist: die glänzendsten Beispiele dafür sind die Heiligen Hieronymus und Franz, sowie die Gruppe der Madonna. Diese Fähigkeit des Frate war etwas Unerhörtes und noch nicht Dagewesenes in der Florentiner Kunst: in ihr beruht auch die eminente kunstgeschichtliche Bedeutung nicht nur dieses Bildes, sondern des Frate überhaupt.

In nicht zu übertreffender Weise hat das der geistvolle Begründer unserer italienischen Kunstforschung ausgesprochen und die Stellung des Meisters gegenüber Masaccio festgelegt. Als das fünfzehnte Jahrhundert begann und die giotteske Schule dem



Abb. 83. Der Weltenrichter. Deckengemälde im Dom zu Orvieto.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 108.)

Marasmus verfallen war, da war nach seinen Worten, „Mehrung der Rundung, tieferes Eingehen in die Austeilung, in den Zusammenhang, in die vielfältigsten Abstufungen des Reizes und der Bedeutung menschlicher Gesichtsformen" die nächste Voraussetzung weiteren Fortschrittes. „Vielleicht", fährt er fort, „überstieg die vereinte Lösung beider Aufgaben die Kräfte damaliger Künstler: oder auch gefiel es dem Geiste der Geschichte, zwei verschiedenen Künstlern jedem seine Aufgabe zu erteilen. Masaccio übernahm die Erforschung des Helldunkels, der Rundung und Auseinandersetzung zusammengeordneter Gestalten; Angelico da Fiesole hingegen die Ergründung des inneren Zusammenhanges, der innewohnenden Bedeutung menschlicher Gesichtszüge, deren Fundgruben er zuerst der Malerei eröffnet und in höchster Fülle für seine ihm ganz eigentümlichen Zwecke benutzt hat."

Seit Rumohr hat sich manches in der Wertschätzung der beiden Meister geändert. Man hat Masaccios Bedeutung immer mehr herausgearbeitet und ihn schließlich als einzigen an die Spitze der neuen Entwicklung gestellt, den Frate hingegen als noch halb trecentistische Erscheinung und als abseits von den neuen Wegen stehende, in sich hochbedeutende, auf die Folgezeit nicht in gleichem Maße wirkende Persönlichkeit auf-

gefaßt. Ich glaube Rumohrs Meinung dürfte allmählich wieder zur Geltung kommen. An den Pforten der Malerei des Quattrocento stehen zwei Meister, Masaccio und Angelico, jeder auf seine Weise bemüht, die Mauern, die den geistigen Horizont der früheren Künstler beengten, niederzureißen. Das zeigt sich auch an dem unmittelbaren Nachfolger, an Fra Filippo, dessen Schaffen gewissermaßen eine Synthese der Errungenschaften beider bedeutet. Nur besaß er nicht mehr, wie jene beiden, das Geheimnis des großen Stiles, das ihnen als Erbteil des Trecento geblieben war; dieses Erbteil tritt uns, wie in den Wandgemälden des Kreuzganges, so auch in denen des Dormitoriums entgegen, zu deren Betrachtung wir jetzt übergehen.

Wenn die Mönche die Treppe zu ihren Zellen hinaufstiegen, so blickte ihnen von weitem ein Bild der Verkündigung entgegen (Abb. 71). Leider läßt eine in neuerer Zeit hier eingefügte Tür nur noch, wenn sie geöffnet ist, den Heraufkommenden ein Stück des Bildes schauen und also die Absicht des Meisters nicht mehr deutlich erkennen. Auch wenn die frommen Brüder in die Bibliothek oder zu ihrem Prior wandelten, kamen sie an diesem Werke vorüber. — Eine offene Renaissancehalle, die sich in einen zaunumschlossenen Garten öffnet — letzteres eine Anspielung an das Symbol der Jungfrau: hortus conclusus, verschlossener Garten. Maria, auf hölzernem Schemel sitzend, nimmt mit gekreuzten Armen die Huldigung des Engels entgegen, der sein holdseliges Haupt zur Begrüßung neigt. Eine Unterschrift gibt mit den Worten Adam St. Victors den Sinn dieser Szene: „Salve mater pietatis et totius trinitatis nobile Triclinium, sei gegrüßt, Mutter der Barmherzigkeit und edle Wohnung der ganzen Dreifaltigkeit.“ Und eine weitere Unterschrift mahnt den Vorübergehenden zum andächtigen Verweilen:

Virginis intactae dum veneris ante figuram
Praetereundo cave ne sileatur Ave.

„Wenn du vor das Bild der unberührten Jungfrau trittst, so vergiß im Vorübergehen nicht, dein Ave zu sprechen.“

In einer Zelle zeigt ein Gemälde des gleichen Vorgangs, wie wir uns ihm gegenüber zu verhalten haben (Abb. 72). Der Engel hat Maria ihre hohe Bestimmung verkündet: „Der heilige Geist wird über dich herabkommen.“ Sie kniet in Demut auf dem Schemel und spricht die Worte: „Ich bin die Magd des Herrn, es geschehe mir nach deinem Worte.“ Am Eingang der Halle steht bescheiden Petrus Martyr und spricht das Ave, zu dem die Unterschrift des ersten Werkes auffordert. An der diesem ersten gegenüberliegenden Wand des Korridors erblicken wir wiederum den Kruzifixus mit dem heiligen Dominicus, der den Kreuzesstamm umarmt; also dem Anfange des Heilswerks auf Erden gegenüber die letzte, erlösende Tat. Darunter in bekannten Versen, die man lange dem heiligen Bernhard von Clairvaux zuschrieb, die Erklärung und Mahnung:

Salve mundi salutare,
Salve, salve Jesu chare,
Cruci tua me aptare
Presta mihi copiam!

Sei gegrüßet Welterneuerer!
Sei gegrüßet Jesu teurer!
Wie ich möchte voll Verlangen,
Weißt du, dich am Kreuz empfangen!
O wolle selbst dich mir verleihen!

(Übersetzt von L. Treves.)

In dem Korridor befindet sich außerdem noch ein großes Repräsentationsbild, gewissermaßen den Neubau des Klosters feiernd (Abb. 73). Um die thronende Madonna sind daher geschart: der Titularheilige des Klosters, die drei großen Heiligen des Ordens, die bekannten Schutzheiligen des Hauses Medici, und noch die Namensheiligen der neben Cosimo lebenden und maßgebenden Mitglieder der Familie. Aber diese ihm gestellte Aufgabe hat der Frate verinnerlicht und vertieft: zur Linken der Madonna Johannes,



Abb. 81. Der Weltenrichter und Engel. Studien zu dem Deckengemälde in Orvieto.
(Im British Museum zu London.)
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.
(Zu Seite 108.)



Abb. 85. Der Chor der Propheten. Deckengemälde im Dom zu Orvieto.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 108.)

der Philosoph unter den Evangelisten, und hinter ihm der Philosoph des Ordens, Thomas von Aquin; dann der Protodiakon, der für seinen Glauben geblutet hat, und neben ihm der Dominikanermärtyrer Petrus. Rechts der heilige Markus, der die erste Seite seines Evangeliums aufgeschlagen hat, das er den andächtig lauschenden Cosmas und Damian zu erklären scheint, und vorn der heilige Dominicus mit der Regel in der Hand, worin die oben angeführte Stelle über die Armut aufgeschlagen ist. Sie alle Vorbilder dessen, was das Mysterium der Menschwerdung Christi, welche die Madonna mit dem Kinde darstellt, von dem Christen verlangt und auf welchem Wege er der Erlösung teilhaftig werden kann. — In jene oben besprochene Madonnenserie reiht sich dies Werk als würdiges Seitenstück zu dem Altarbild der Kirche S. Marco ein, in den einfachen

und wirksamen Architekturformen und der geschickten Gruppierung der Heiligen es womöglich noch überbietend.

Zugleich mit diesen Werken hat der Meister in nimmer rastender Arbeit die Wohnräume seiner Brüder durch seinen Pinsel verschönt und so ein förmliches Museum seiner Kunst geschaffen, allerdings ohne Ahnung, daß man einst seinen Orden daraus vertreiben und das Kloster als Museo di S. Marco jedem Fremden zugänglich machen würde. Er malte hier für die größte Intimität, nicht für die Öffentlichkeit; wenige seiner Kunstgenossen dürften diese Gemälde erblickt haben. Das bestimmt den Charakter derselben. Seine Tafelbilder, die in die Welt hinausgingen, wie die Fresken im Vatikan und in Orvieto, malte er für Besteller, deren Geschmack an gewissenhafte Wiedergabe aller Details, der Örtlichkeit, Kostüme und Nebenpersonen gewöhnt war. Meistens handelte es sich auch um die Schilderung historischer Ereignisse oder durchaus als real gedachter Vorgänge, die er, soweit es ihm möglich, in voller Wirklichkeit zu geben versuchte. Anders in S. Marco. Hier fiel zunächst ins Gewicht, daß er für bescheidene Klostergenossen schuf und daß bei der Masse der Bilder eine rasche Ausführung mit lediglicher Betonung der Hauptsache geboten war. Bestimmend war aber der Zweck, den er mit diesen Werken verfolgte, der zentrale Gedanke, der sie alle durchdringt, nämlich das Leben und Leiden Christi, den Gegenstand mystischer Versenkung den Mönchen vor die Augen zu stellen und die Aufnahme jedes Vorganges in ihr Inneres durch die Anwesenheit der großen Dominikaner vorbildlich zu schildern. So kam es also nicht darauf an, einen Vorgang in voller historischer Realität wiederzugeben, sondern nur das Wesentliche, was im Herzen Widerhall finden sollte. Damit aber befand sich Angelico in seinem Elemente.

Der Konvent von S. Marco hat über dem Erdgeschoß dem Katalog nach 41, in der Tat 46 Zellen, die, von langen Korridoren aus zugänglich, sich um die drei Seiten



Abb. 86. Verkündigung. (Von den Sportelli der S. S. Annunziata. Jetzt in der Accademia delle belle arti.)
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 110 u. 112.)

des Hofes herumziehen, dessen vierte die Kirche einnimmt. Die Zellen sind numeriert. Zwischen der 32. und 33. ist kurz nach der Tätigkeit des Frate gegenüber dem Bibliothekseingang ein Fenster durchgebrochen worden, wodurch zwei ehemals hier befindliche Zellen zur Hälfte verkürzt und dementsprechend zwei Gemälde des Meisters zur Hälfte zerstört worden sind. Da diese verkleinerten Zellen im Katalog keine Nummer haben, bezeichne ich sie als 32a und 33a. Dem Publikum nicht zugänglich sind die Zellen 42 bis 44, die heute als Abstellräume benutzt werden. Mit Ausnahme der Zellen 12 bis 14 finden wir in allen Fresken des Angelico. Womit allerdings zwei Unrichtigkeiten gesagt sind. Denn erstens sind seine Gemälde nicht al fresco, sondern al secco, d. h. auf die trockene Mauer gemalt, da die eigentliche Freskotechnik erst Jahrzehnte



Abb. 87. Der Kindermord. Von den Sportelli der S. S. Annunziata.
(Jetzt in der **Accademia delle belle arti.**)
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 110 u. 112.)

später allgemein üblich wurde, und zweitens ist nur ein Teil dieser Bilder von der Hand des Frate, ein anderer nur von Schülern und Nachahmern. Es ist bisher nicht versucht worden, den Anteil der einzelnen Hände durch genaue Stilkritik zu sondern und auch hier nicht der Platz dazu; es kann uns nur auf das Herausheben des persönlichen Anteils Angelicos ankommen. Daß er Schüler und Gehilfen gehabt hat, ist selbstverständlich. Einmal bedurfte er derselben für die Ausführung der großen Zyklen, wie die andern damaligen Maler, um nicht seine Zeit an unwichtige Dinge zu verschwenden. Dann aber wird vom Orden aus auch die Forderung an ihn herangetreten sein, einen Nachwuchs von Künstlern heranzuziehen. So müssen wir unter seinen Gehilfen vor allem Mönche vermuten. Ob sein Bruder Benedetto dazu gehörte, wie man früher glaubte und heute noch in S. Marco annimmt, ist zweifelhaft. Vasari hatte es behauptet. Benedetto war im innigsten Kontakt mit seinem großen Bruder aufgewachsen;

geistig offenbar kein unbedeutender Mann, wofür die intime Freundschaft spricht, welche ihn mit Antonin verband, der ihn später zu seinem Subprior erwählte. 1445 verließ er S. Marco, um als Prior nach S. Domenico in Fiesole zurückzukehren, für welches Amt eine gründliche theologische Bildung gefordert wurde. Er soll nun 1443 von Cosimo de' Medici den Auftrag erhalten haben, die Chorbücher von S. Marco zu schreiben und zu minieren; die Annalen des Klosters erwähnten vierzehn, die er vollendet habe. Sowohl Vasari aber als der Verfasser der Annalen haben zwei bis drei Menschenalter später gelebt, und zeitgenössische Urkunden wissen nur vom Schreiben, nicht vom Minieren. Daraufhin hat man seine letztere Tätigkeit bestritten. Abgesehen davon, daß meiner Überzeugung nach Vasari noch öfters recht bekommen wird, wo hyperkritische Beurteiler ihn heute bestreiten, ist es sehr wahrscheinlich, daß der Biograph gute, bis an die Zeit heranreichende Notizen von einem alten Insassen S. Marcos gehabt hat, auch war die Tradition in S. Marco noch so lebendig, daß der oben erwähnte Annalist kaum frei



Abb. 88. Detail aus der Flucht nach Ägypten. Von den Sportelli der S. S. Annunziata.
(Jetzt in der Accademia delle belle arti.)
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 110 u. 112.)

erfunden hat. Vor allem aber war die Miniaturmalerei eifrig geübt unter den Dominikanern und mit dem Schreiben von Chorbüchern eng verknüpft, wie das Beispiel des Giovanni Dominici beweist. Da die beiden Brüder, die zu gleicher Zeit ins Kloster eintraten, ziemlich einig gewesen zu sein scheinen, so wäre es nicht erstaunlich, wenn Benedetto der Gehilfe seines Bruders gewesen wäre. Ohne uns dafür zu verbürgen, werden wir uns also im folgenden seines Namens bedienen.

Wir dürfen uns vorstellen, daß, nachdem Angelico eine Anzahl von Bildern gemalt hatte, bei allen Mönchen das Bedürfnis erwachte, ihre Zelle mit einem solchen Gegenstand der Andacht geschmückt zu sehen. Der mit Arbeit überhäufte Frate mag sie an seinen Bruder und andere Gehilfen gewiesen, vielfach auch aus Gefälligkeit einen Entwurf geliefert und die Ausführung überwacht haben. Manches wird auch erst nach seiner Übersiedelung nach Rom entstanden sein. Doch dürfen wir nicht vergessen, daß er selbst hier offenbar schnelle Arbeit machte und auch ihm manche Flüchtigkeiten unterlaufen sein mögen, weshalb ein hyperkritisches Vorgehen hier ungerechtfertigt wäre. Ich möchte die Bilder etwa so verteilen: eigenhändige Arbeiten des Meisters finden wir in



Abb. 89. Die Darstellung im Tempel. Von den Sportelli in S. S. Annunziata.
(Jetzt in der **Accademia delle belle arti.**)
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 110 u. 112.)

den Zellen 1 bis 11, 24, 28, 31 bis 36 und 38; davon sind die in 2, 8, 10, 28, 32 und 38 ziemlich ruiniert. Wohl teilweise auf Grund eines vorliegenden Entwurfes seiner Hand haben sein Bruder Benedetto und andere Schüler die Bilder in den Zellen 15 bis 22, 30, (35?), 37 und 42 ausgeführt, während diejenigen in 23, 25 bis 29, 40, 41, 43 und 44 ganz geringe, selbständige Leistungen sind, die man unbeachtet lassen kann.

Wie schon oben betont, war alles dazu angetan, daß der Frate mit sein Bestes gab. Um wieder ein Wort von Rumohr zu zitieren, „so ist der Ausdruck in den Köpfen, in den Bewegungen der Arme, in den Neigungen des Oberleibes gelungener und, wie man anzuerkennen scheint, hier stärker und leidenschaftlicher als in andern verwandten Darstellungen desselben Meisters". Darüber hinaus aber bewundern wir die instinktive Sicherheit, mit welcher Angelico stets den Moment gewählt hat, die Personen, ihre Gruppierung und Haltung, welche am geeignetsten scheinen, den gesamten Gefühlsinhalt einer Szene wiederzugeben.

Eines der glänzendsten Beispiele seiner Kunst ist das „Noli me tangere" (Abb. 74). „Die Jünger waren vom leeren Grab heimgegangen, Maria Magdalena allein zurückgeblieben und hatte, in das Grab hineinstarrend, die zwei Engel sitzen sehen. Sich umwendend, schauet sie Jesum vor sich stehen und weiß nicht, daß er es ist. Er aber spricht zu ihr: Weib, was weinest du? Wen suchst du? Sie meint, er sei der Gärtner und spricht zu ihm: Herr, hast du ihn weggetragen, so sage mir, wo hast du ihn hingelegt? ich will ihn holen. Spricht jemand zu ihr: Maria. Da öffnen sich ihre Augen und sie sagt zu ihm: Meister. Demütig ist sie vor ihm niedergesunken und streckt die Hände sehnend nach ihm aus. Er aber sagt: Rühre mich nicht an, denn ich bin noch nicht auf-

gefahren zu meinem Vater. Gehe aber hin zu meinen Brüdern und sage ihnen: ich fahre auf zu meinem Vater und zu eurem Vater, zu meinem Gott und zu eurem Gott!" Wir sehen die dunkle Grabeshöhle, in die sie hineingestarrt, die blumige Wiese, auf welcher der Herr als Gärtner, die Hacke tragend, erschienen ist. Wie keusch und zart ist die Gebärde Magdalenas, scheu andächtig, die Spuren des Weinens in den Zügen, blickt sie empor und empfängt die Botschaft. Mit leiser Handbewegung weist er sie zurück, er scheint zu schweben: wie eine überirdische Erscheinung steht er da, mit dem vornehmen Faltenwurf des Gewandes, den regelmäßigen Zügen und dem sanft fallenden Haar zugleich schön und göttlich. —

Es ist nicht uninteressant, dies Werk Angelicos mit dem herrlichen Bilde in London zu vergleichen, in welchem Tizian den gleichen Vorwurf behandelt hat. Auch dieser Christus ist schön: aber durch die üppige Pracht seiner Glieder und das fast sinnlich schöne Haupt. Seine ausweichende Bewegung will uns fast etwas kokett erscheinen. Leidenschaftlich hat sich ein prächtiges Weib, die schöne Sünderin, auf den Boden geworfen und kriecht zu ihm hin: sich durch Fühlen von der Wirklichkeit der Erscheinung zu überzeugen. Eine weite Landschaft breitet sich hinter ihnen aus, in der ein mächtiger Baum hervorragt; im Hintergrund ein italienisches Bergdorf. Dazu die glühenden Farben des großen Zauberers. Ein heroisch-dramatischer Zug geht durch das Bild: aber die Szene ist zu einem realen Vorgang von Fleisch und Blut geworden, der sich auf dieser Erde abspielt. Wie anders Angelico. Ein lyrischer Grundton, eine fast nur symbolisch wirkende Örtlichkeit, die Gestalten leicht hingehaucht, gleich Visionen, ein Gott und eine Heilige: dort Menschen wie wir. Die Abwesenheit alles dessen, was uns an die Körperlichkeit, an die Wirklichkeit erinnert, im Grunde ein Mangel, wird hier zum Vorzug und läßt uns in solchen Werken der frühen italienischen und deutschen Meister die höchste, überzeugende Wiedergabe der religiösen Vorgänge erkennen. Kein Späterer mit allem verklärenden Leben des Lichts hat diese überzeugende Kraft und gar eine



Abb. 90. Beschneidung Christi. Von den Sportelli der S. S. Annunziata
(Jetzt in der Accademia delle belle arti)
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz (Zu Seite 110 u. 112)

Concepcion Murillos ist für uns nur das verklärte Weib. Es liegt aber nicht am mangelnden Glauben. Übernatürliche Erscheinungen mit allen Mitteln der Körperlichkeit auszudrücken, ist eben ein innerer Widerspruch. Die für den Glauben daran notwendige, ergänzende Kraft unsrer Phantasie kann nur erregt werden durch das Fehlen der wichtigsten Kennzeichen, an die wir uns bei der Welt der Wirklichkeit halten, also durch eine primitive Malerei, welche die Erscheinungswelt noch nicht ganz beherrscht, oder durch die mehr dekorative Wand- und Großmalerei eines Raffael und Michelangelo, oder durch eine Kunstgattung, wie Holzschnitt und Radierung, wo es möglich ist, sich auf Andeutung zu beschränken: deshalb wirken die Blätter Dürers und Rembrandts so überzeugend. Ein Widersinn aber ist es, in späteren Zeiten von dem Künstler einen Verzicht zu verlangen auf alle erworbenen Vorteile: im Laufe der Entwicklung haben unsre Augen zu individuell sehen gelernt, als daß wir dem Maler unsrer Zeit seine Primitivität glaubten. Aus der richtigen Erkenntnis der suggestiven Kraft der frühen Kunst ging der Fundamentalirrtum der Nazarener hervor. Unter dem Drucke historischer Kenntnisse aber und außerhalb des rein künstlerischen Schaffens liegender Reflexionen entstehen keine lebensfähigen Kunstwerke, das lehren uns alljährlich die Mappen, in denen die Bilder moderner Giottinos und moderner Gotiker wiedergegeben sind. Es ist der Widersinn, an dem alle kirchlichen Kunstbestrebungen des neunzehnten Jahrhunderts krankten. Gerade bei der Betrachtung Angelicos ist diese verkehrte Ansicht so häufig hervorgetreten, es sei seine und ähnliche Kunst für unsre religiöse Malerei nachahmenswert.

Die Vorzüge, die wir an dem Noli me tangere kennen gelernt, sind auch in den übrigen Zellenbildern seiner Hand nachweisbar. „Der überquellende Reichtum an den schönsten und naivsten Köpfen ist gepaart mit einem Geist und einer Tiefe in der Auffassung der Tatsachen, wie sie nur wenige große Meister aufzuweisen haben.“ (Burckhardt.) So hat er das seinen Bildern stets zugrunde liegende traditionelle Schema mit neuem Leben erfüllt. Auf dem Ölberg sehen wir während Christi Gebet die drei Jünger eingeschlafen. Aber die Liebe wacht. Wir sehen daneben im Innern eines Hauses Maria, die über eine Prophezeiung der alten Bücher nachdenkt, und Martha für den geliebten



Abb. 91. Der zwölfjährige Jesus im Tempel. Von den Sportelli der S. S. Annunziata.
(Jetzt in der Accademia delle belle arti.)
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 110 u. 112.)



Abb. 92. Abendmahl. — Von den Sportelli der S. S. Annunziata.
(Jetzt in der **Accademia delle belle arti.**)
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 110.)

Heiland betend. Welch feine Unterscheidung in der Tätigkeit der beiden. — Wie ist beim Verrat des Judas — der stets durch den schwarzen Nimbus gekennzeichnet ist — die geduldige und doch stolze Ergebung des Herrn, zugleich sein schmerzliches Fragen in Haltung, Blick und Gebärde ausgedrückt. Der heftig aufbrausende Petrus und sein Opfer Malchus sind übrigens für die damalige Zeit in Bewegung und Verkürzung außerordentlich gut gelungen. — Die Auferstehung ist mit der Darstellung der Frauen am Grabe verbunden. Den in feierlicher Bewegung Nahenden antwortet der holdselige Engel, nach dem Evangelium des Markus mit langem weißem Kleide angetan: „Er ist auferstanden“ und weist nach der Höhe, wo Christus in strahlender Mandorla erschienen ist. — Vorzüglich ist die konzentrierte Aufmerksamkeit der Jünger, die den etwas höher sitzenden Christus im Kreise umgebend seiner Predigt lauschen (Abb. 75). Hier wie auf andern Bildern ist das Antlitz des Judas hinter einem der andern Jünger versteckt, gewissermaßen um die heilige Stimmung nicht durch den Anblick des Verräters zu stören. Man hat daraufhin behauptet, der Frate habe überhaupt tunlichst vermeiden wollen, dessen Sinnesart charakterisieren zu müssen. Durchaus nicht. Er hat es getan, soweit er es eben vermochte, sogar versucht, seinem Gesicht den Rassencharakter des Volkes zu geben, das Jesum gekreuzigt hat.

In andern Bildern zeigt der Meister eine erstaunliche Freiheit und Originalität in der Wiedergabe der heiligen Szenen. Eines seiner großartigsten Werke ist die Transfiguration (Abb. 76). Auf dem Felsen, der den Berg Tabor andeutet, ist der Heiland erschienen, umflossen von dem Lichtschein der Mandorla in weißem faltigen Gewande, Ätherleuchten gleich; beide Arme zur Seite ausgestreckt, so daß die Figur des Kreuzes entsteht. Wie aus den Wolken hervorkommend die Köpfe des Elias und Moses. Unten die vom

überirdischen Lichte geblendeten Apostel. Die kauernde Stellung der Jünger unterstützt die überragende Wirkung der grandiosen Gestalt Christi, der übrigens die doppelte Größe hat. Ist in den Jüngern die momentane Wirkung des Geschehens gegeben, so zeigen die zur Seite stehenden Katharina und Dominicus die Versunkenheit des Mystikers in diese Vision, in welche sie mit ruhigem Auge blicken, durch langes Schauen an den Glanz himmlischer Gesichte gewohnt. Man hat mit Recht von der tief mystischen Behandlung des Vorwurfs gesprochen.

Sie tritt uns auch entgegen in der Kreuztragung. In starrer Felsöde Christus seinen einsamen Weg wandelnd (Abb. 77). Ihm folgt in einsamer Trauer Maria, vor ihm aber ist der heilige Dominicus auf die Knie gesunken, das Buch, worin er gerade von der Kreuztragung las, ist seinen Händen entfallen, er hat sie zum Gebete gefaltet.

Abb. 93. Der Verrat des Judas. Von den Sportelli der S. S. Annunziata.
(Jetzt in der **Accademia delle belle arti.**)
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 110 u. 112.)

Der Heiland legt den Kreuzesstamm auf seine Schulter mit den Worten: Nimm mein Kreuz auf dich und folge mir nach. Eine Vision des heiligen Dominicus, wie sie manchmal dem frommen Maler selbst mag zuteil geworden sein. — In Zelle 35 erblicken wir das Abendmahl, auch nicht das historische Mahl, sondern in ritueller Darstellung die Spendung des Sakramentes (Abb. 78). Die vier Apostel links haben dasselbe schon empfangen: ihre still ergebenen Mienen zeigen das Bewußtsein, daß sie den Geist des Herrn in sich aufgenommen haben. Christus reicht das Sakrament eben dem Johannes, während die drei folgenden und die vorn knienden Jünger in andächtigem Verlangen dem Moment entgegensehen, da an sie die Reihe kommt. Links kniet Maria, gewissermaßen als Vorbild für die tiefe Andacht, mit der wir Christus in uns empfangen sollen. Man hat mit Unrecht aus mancherlei Mängeln des Bildes, der mißlungenen Perspektive, dem unmöglichen Sitzen oder Stehen der Apostel auf die Beteiligung von Gehilfen geschlossen. Es sind Mängel einer Frühzeit der Kunst, eines Meisters, der, im Trecento geboren, bis zum Ende seines Lebens die Gesetze der Perspektive nicht beherrschte, wie die meisten seiner Zeitgenossen.

Abb. 91 Eine Abteilung der Sportelli der S. S. Annunziata.
(Zu Seite 110 u. 112.)

Was hier Maria bedeutet, dasselbe bedeutet bei der Verkündigung Petrus Martyr. In ähnlichem Sinne sehen wir auf den wohl eigenhändigen, aber nicht erfreulichen Bildern der Beweinung Christi (Zelle 2) den heiligen Dominicus und der Anbetung des Kindes (Zelle 5) wieder Petrus Martyr und die Märtyrerin Katharina von Alexandrien, durch deren Anwesenheit die Perspektive auf den Kreuzestod und auf die Nachfolge im Martyrium eröffnet wird. So wohnen der Taufe Christi die Mutter Gottes und Dominicus bei. Eines der lieblichsten Bilder, leider etwas verdorben, ist die Darbringung des Kindes in Zelle 10. Keine Andeutung des Tempels und der Örtlichkeit: nur die überaus liebreizende, unschuldsvolle Gestalt der Gottesmutter, die eben dem greisen Simeon das Kind in die Arme gelegt hat, hinter ihr Joseph mit den Tauben, als Zuschauer der kniende Petrus Martyr und eine Dominikanernonne (Beata Villana oder S. Caterina?). — Die Absicht, ein Andachtsbild zu schaffen, hat wohl hie und da einmal zum Überschreiten der künstlerischen Grenzen geführt: auf der Verspottung des Herrn (Zelle 7) sind die Schergen nach altem Schema nur durch ihre Köpfe und unmotiviert in der Luft stehenden Hände angedeutet. Diesem zu Schemen Werden jener geringen Erdenmenschen, denen zufällig die Aufgabe wurde, das im göttlichen Plane Vorausbestimmte auszuführen, liegt ein mystischer Gedanke zugrunde. Auch wird dies den modernen Beschauer Befremdende aufgewogen durch die hervorragenden Schönheiten gerade dieses Bildes: die hoheitsvolle, wahrhaft königliche Figur des Verspotteten mit den von höchstem Geschmack zeugenden Falten des Gewandes und die in Meditation versunkene Gestalt des Dominicus (Abb. 79), eines der wunderbarsten Beispiele für die Seelenmalerei Angelicos.

Eine abgekürzte Wiederholung des Refektoriumbildes, des Gedankens der Andacht zum Kreuze, finden wir in Zelle 4, wo diesmal nur Maria und Johannes, Dominicus und Hieronymus anwesend sind. In zahlreichen Bildern von Schülerhand ist das Thema variiert, in den Zellen 22, 23, 25, 29, 30 und 43. So waren es auch die Gehilfen, welche die Resurrektion in Zelle 26 mit den wieder nur in Köpfen beigegebenen Szenen des Judaskusses und der Verspottung und in Zelle 27 Christus an der Säule malten, vor ihm Maria klagend und der heilige Dominicus sich geißelnd, also eine Aufforderung zur Andacht und zur Abtötung des Fleisches. Auch die Zellenbilder 15—21 sind nicht eigenhändige Arbeiten des Meisters; in ihnen wird das vom Meister angeschlagene Thema des heiligen Dominicus, der das Kreuz in Inbrunst umschlingt, mehr oder minder gut variiert.

Ein Lieblingsvorwurf des Meisters, die Krönung Mariä, fand auch hier ihre Stelle. Aber statt des glänzenden Hofstaates der Tafelbilder hier nur sechs Heilige, größtenteils Vertreter des Mönchslebens: Dominicus, Romuald (?), Benediktus (?), Thomas, Franziskus, Petrus Martyr und Markus (Abb. 80). Wie auf den Tafelbildern schließen auch sie sich im Kreise nach vorn zusammen, wodurch ein Hineingehen in den Raum und die Entrückung der Hauptgruppe in die Ferne erreicht wird. Alle sechs Heiligen haben zum Zeichen ihres Erstaunens die Hände erhoben: dieser gleichförmige Gestus, hat man bemerkt, bringt nicht nur große Einheit in das Ganze, sondern sichert auch einen nachhaltigen Eindruck. Auch wird dadurch gewissermaßen das Sonderleben der einzelnen aufgehoben und sie so Vertreter der Menschheitsmassen, die hier die von Gott gesetzte Mittlerin erkennen. Auf Wolken thront Christus und die Madonna, die ihr Haupt tief neigt, um die Krone zu empfangen. Die weiße Farbe der Gewänder entrückt beide gewissermaßen aller Erdenschwere: dasselbe malerische Mittel, das der Meister in der Transfiguration angewandt hat. — Die obere Gruppe finden wir wiederholt mit wenig Verschiedenheit in einem kleinen, sehr ansprechenden Tafelbilde der Akademie (Nr. 251), das in vielfachen, oft äußerst geschmacklosen Wiedergaben in der Welt verbreitet ist. — Das noch der Verehrung der Jungfrau gewidmete Zellenbild Nr. 11, eine Madonna in trono, ist an sich keine glückliche Schöpfung des Meisters und vielleicht von Schülern ausgeführt, es hat zudem sehr gelitten.

Fünf Zellen sind für uns historisch denkwürdig durch ihre einstigen Bewohner, die wir uns gern in steter Konversation mit einem Kunstwerke des Angelico vorstellen. Zelle 36 hat der letzte Prior des Klosters bewohnt, dessen die Verehrer des Malers

stets dankbar gedenken werden. Hat doch der Padre Vincenzo Marchese sein Leben der Erforschung der dem Dominikanerorden entstammenden künstlerischen Taten gewidmet, der Biographie Angelicos und der Geschichte S. Marcos. Ihm, dem feinfühligen und treuen Bewunderer, stand stets vor Augen ein Bild des Meisters, das die Annagelung Christi ans Kreuz darstellt. Der Text, nach welchem diese Szene gemalt ist, entstammt der Legende der Maria Magdalena, wo sie also beschrieben wird: „Und als sie sich um-



Abb. 95. Madonna in trono mit Heiligen aus dem Kloster der Frati del Bosco al Mugello.
(Jetzt in der Accademia delle belle arti.)
(Zu Seite 112.)

drehten, bemerkten sie den Herrn Jesus, der mit Händen und Füßen die Leiter hinaufstieg, und als sie das mit Augen sahen, war ihr Klagen so groß und so ergreifend, daß Erde und Himmel zu seufzen schienen und die andern weinten aus Mitleid mit ihm, mit der Mutter und Magdalena, die so ergreifende Schmerzensworte sprach, daß alle, die es hörten, meinten, ihnen müßte das Herz darüber brechen. Es schien dabei, als ob Herr Jesus aus freiem Willen die Treppe zum Kreuz mit seinen Füßen und Händen hinaufstieg. Der Centurio, der nachher gerettet wurde, sah das und als weiser Mann sprach er zu sich selbst: o, was ist das für ein Wunder, daß dieser Prophet freiwillig sich dem Kreuz darbietet und hinaufsteigt ohne Widerstand und ohne Klage!

Und während er ihn so bewunderte, war der Herr Jesus so hoch gestiegen, als es nötig war und bot seine königlichen Hände denen dar, die sie durchbohren sollten."

Auch die Zelle, die der geliebte Vorgesetzte und Freund des Meisters, Antonin, bewohnte, war mit einem Bilde seiner Hand geschmückt. Es stellt den Abstieg Christi in die Vorhölle dar, aus der er die Stammeltern und Propheten erlöst. Von großer Wirkung ist die Lichtgestalt Christi. Der Schwung des Gewandes scheint das mächtige Herabschweben anzudeuten, vor dem die Pforten der Hölle zusammengebrochen sind. Zugleich ist eine leichte Wendung in der Gestalt, als ob er sich sofort wieder umdrehen und die Erlösten mit sich hinaufziehen werde. Er hat ihnen die rettende Hand entgegengestreckt, die der weißhaarige Prophet ergriffen hat; eine demütige, hinziehende Bewegung geht durch die übrigen.

Am Ende des gleichen Ganges treten wir in die Räume, die sich der Erbauer und Gönner des Klosters hatte reservieren lassen (Abb. 81). Ein Vorraum und dann das eigentliche Gemach (Zelle 39), an dessen Wand die Anbetung der Könige gemalt ist. Mit Vorliebe pflegten Fürsten gerade durch diesen Gegenstand sich an die Demut vor dem Höchsten mahnen zu lassen, mit Vorliebe hat ihn das Mediceerhaus bestellt: so jenes bekannte Bild des Botticelli, auf dem in den Gestalten der Könige und ihrer Begleiter die Mitglieder des Geschlechtes porträtiert sind. Ein solches Ansinnen wird der kluge Menschenkenner an Angelico gar nicht gestellt haben; wenn doch, so wäre es dessen ganzer Denkweise nach zurückgewiesen worden. Ausführlicher aber, als sonst in den Zellenbildern, ist hier der Vorgang geschildert (Abb. 82). Vielleicht weil dem Geschmack des Mediceers die nur andeutende, mystische Behandlungsweise nicht genügt hätte; vielleicht auch, weil die Tradition die Huldigung der ganzen Heiden- bezw. Menschenwelt in diesem Vorgang sah. Angelico verzichtet zwar, wie die meisten damaligen Italiener darauf, durch einen König die schwarzen Rassen repräsentieren zu lassen, dafür sind ihre Vertreter in dem reichlichen Gefolge angebracht, welches eine Reihe von Genrefiguren aufweist. An sorgfältiger Ausführung, Rundung der Gestalten und Richtigkeit der Zeichnung übertrifft dies Bild alle andern. Vielleicht eben Cosimos halber, dessen geübtes Auge sich an der Varietät der Stellungen und Gefühle, vor allem aber an der weisen Anordnung der Hauptgruppe erfreuen mochte. Mächtig wirkt die hochaufragende Gestalt des heiligen Joseph, von weißer Wand sich abhebend, und dagegen das in Demut sich Erniedrigen des alten Königs, welchem Beispiele der zweite eben folgen will, vor der unscheinbar in der äußersten Ecke der Komposition sitzenden Mutter mit dem segnenden Kinde. Von unten schneidet eine kleine Nische in das Gemälde ein, in der wir das Bild des Schmerzensmannes erblicken, welches den Mächtigen von Florenz nicht nur zur Demut und Wohltätigkeit, wie die obere Darstellung, sondern auch zur Compassio mahnte. Manche Stunde mag er hier in Meditation geweilt haben, fern von dem Lärm der Geschäfte: denn auch sein Wesen bestand aus jener damals so häufigen Mischung von Gewissenlosigkeit, Berechnung und ehrlicher, kirchlicher Gläubigkeit. Manche Stunde mag der kluge Politiker hier auch in Gesprächen mit dem weisen Antonin zugebracht haben, hie und da hat er wohl auch mit Angelico geplaudert, dessen Kunst bei seinem Haus in hoher Achtung stand.

Und doch könnte man sich denken, daß Cosimo die Frömmigkeit seiner Freunde von S. Marco oft nicht recht geheuer war, oft auch ein stiller Vorwurf. Wie erst, wenn er in die Zukunft hätte schauen und ahnen können, daß aus seiner Gründung einst der Richter seines Geschlechts und dessen Tuns erstehen sollte. Allerdings erst, nachdem die Frömmigkeit der Toskaner von S. Marco durch die Glut einer Romagnolenseele hindurchgegangen war und sich zum Fanatismus gesteigert hatte.

Am entgegengesetzten Ende der Gänge treten wir in die Zellen Savonarolas. Und welcher Gegensatz in den Weltanschauungen zwischen ihm und Antonin wie Angelico. Dazu eine andre Rasse, ein anderes Temperament. Das führte Fra Girolamo zu ganz anderer Auffassung seiner Aufgaben als den ersten Prior des Klosters. Dieser und seine Mönche enthielten sich aller Einmischung in die Politik, lebten ganz der inneren Mission und Wohltätigkeit oder versenkten sich in die Tiefen der Mystik. Jener, von



Abb. 96. Madonnenbild. Im Privatbesitz des Herrn R. Schneider in Frankfurt a. M.
(Nach von dem Besitzer gütigst überlassener Photographie.) (Zu Seite 113.)

der Notwendigkeit einer Reform an Haupt und Gliedern überzeugt, kommt unwillkürlich zu starren theokratischen Idealen, eigentlich doch als echter Dominikaner, und damit zu seinem tragischen Ende. Antonin warnt vor allzuleichtem Glauben an Vision und den daraus sich aufdrängenden Konsequenzen, Savonarola endet durch den Glauben an seine Visionen und Halluzinationen auf dem Scheiterhaufen.

In der Zelle des rasenden Priors hängt auf Seide gemalt ein Crucifixus des Angelico. Die Inschrift besagt, daß es dem Savonarola vorangetragen worden sei, wenn er zu seinen Predigten durch die Stadt wandelte. Sollte auch diese Inschrift buchstäblich Unwahres berichten, sollte selbst das Bild nicht von Angelico sein — mir scheint es von seiner Hand, aber die schlechte Erhaltung erschwert das Urteil —, in höherem Sinne wäre der Bericht doch wahr. Denn er bezeugt, was wir auch sonst aus seinen Schriften herauslesen können, daß der gewaltige Prediger eine Verehrung



Abb. 97. Johannes der Evangelist. Deckengemälde in der Nikolauskapelle des Vatikan.
(Zu Seite 114.)

für den Mönch-Maler hatte. Er war kein Feind der Kunst überhaupt, aber ein Feind der weltlichen, dieses irdischen Lebens und seiner Erscheinungen frohen Kunst seiner Zeitgenossen. Und er forderte Umkehr von den Malern, auch sie sollten in seinem theokratischen Staat ihr Amt verwalten. Die alte Dominikanertheorie! Er sah ein Ideal religiöser Kunst vor sich, wie es etwa für ihre Zeit die Bilder des Fra Angelico repräsentierten — und es scheint manchmal, als ob er auf diesen exemplifizieren wollte. Aber es ist nicht wahr, daß um Savonarolas Zeit die Dominikaner wieder zur Dogmenmalerei zurückgekehrt seien. Gewiß spukte dieselbe immer noch in einzelnen Klöstern; darüber kann man sich nicht wundern. Nicht so in S. Marco. Fra Girolamo war kein Dogmatiker und Scholastiker, sondern eine Persönlichkeit von leidenschaftlichem, religiösem Gefühlsleben, ein Visionär mit dem Drang nach äußerer Betätigung. Eine solche Persönlichkeit züchtet keine tiftelnden Gedankenmaler. Der Künstler, der diese Epoche repräsentiert, heißt Fra Bartolommeo und was Angelico für das Kloster Antonins, das war er für dasjenige Savonarolas, mit den gesteigerten, mächtigen Mitteln des

Cinquecentisten, wenn auch vielleicht geringerer, originaler Begabung. In der Zelle (Nr. 37), die er bewohnte, treffen wir auf ein Fresko von der Hand seines Vorgängers: der Kruzifixus, in der Mitte der Schächer, unten Maria und Johannes, Dominicus und Thomas von Aquino. Sicherlich war ihm sein seliger Klosterbruder, dessen Ruhm als Maler himmlischer Szenen nicht verblichen war, ein leuchtendes Beispiel. Die Einfachheit und Würde in dessen Darstellungen ist auf seinen großen Stil nicht ohne Wirkung geblieben. Ob auch anderes, z. B. der Faltenwurf des Beato, ihn beeinflußt hat?

Doch kehren wir von dieser Abschweifung in die Zukunft in die Gegenwart zurück. Während Fra Giovanni in S. Marco arbeitete, tagte in Florenz das Konzil, auf dem sich gleichsam vor Torschluß, kurz vor dem Zusammenbruch des byzantinischen Reiches, die Union der beiden Kirchen vollzog. Große Freude und gesteigerte Hoffnung erfüllte alle christlichen Gemüter. Aber auch für die Wiedererweckung des Altertums war das Konzil von hoher Bedeutung. Wie die großen Gelehrten der abendländischen, so waren auch die hochgebildeten Männer der griechischen Kirche herübergekommen und sie brachten mit sich ihre Tradition der Antike. Die Versammlung tagte in dem Schwesterkloster von S. Marco, in S. Maria Novella, und alle großen Dominikaner waren herbeigeeilt. Wahrlich ein bedeutendes Ereignis, das auf den Meister nicht ohne Eindruck geblieben sein kann. — In S. Maria Novella residierte während mehrerer Jahre der damalige Papst Eugen IV., welcher das Konzil leitete. Er hat Antonin zum Bischof gemacht und mag oft mit dem heiligmäßigen Manne Unterredungen gepflogen haben. Sicher interessierte ihn die berühmte Bibliothek, die erste öffentliche in Italien, welche sein einstiger Nachfolger, Tommaso da Sarzana, einer der glühendsten Humanisten, geordnet hatte. Sicher hat er auch die Werke unsres Meisters bewundert. Denn als kunstsinniger Mann, wenn auch seinem Nachfolger nicht zu vergleichen, scheint er damals die Florentiner Kunst mit regem Interesse betrachtet zu haben. Wahrscheinlich hat er den Frate persönlich kennen gelernt. So keimte in ihm der Gedanke, den apostolischen Palast durch die Kunst des großen, christlichen Malers ausschmücken zu lassen; nach Rom zurückgekehrt, berief er ihn zu sich. Dem Wunsche seines höchsten Herrn gegenüber gab es für Angelico kein Bedenken und so verließ er Florenz.



Abb. 98. Der heilige Bonaventura
In der Nikolauskapelle des Vatikan.
Nach einer Originalphotographie von
Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 114.)

Wieder hat eine Periode seines Lebens ihren Abschluß gefunden. Er hat in ihr ein Höchstes geleistet: das hehre Mysterium des Christentums hat er in der Einfalt seines frommen Gemütes und mit der Kraft seines großen Genius in reinster Weise verbildlicht. Wie weit war der Weg von Miniaturen und miniaturartigen Tafelgemälden bis zur Andacht zum Kreuz! Schönheit der Linie und Farbe waren zurückgetreten gegen die Einfachheit eines monumentalen Stiles. Die fromme und doch lachende Fröhlichkeit der Jugendwerke war gewichen vor dem Ernst des endenden Mannes und nahenden Greisenalters.

IV.

Orvieto und Rom.

Im Jahre 1445 erschien der Meister in der ewigen Stadt. Es war nicht das heutige Rom, das er betrat, dessen Charakter die Peterskuppel, die Piazza del Popolo,



Abb. 99. Die Weihe des heiligen Stephanus. In der Nikolauskapelle des Vatikan.
(Zu Seite 114.)

die Barockpaläste, die pompösen Plätze und Brunnen bestimmen. Es war noch das düstere Rom des Mittelalters. Noch standen zahlreiche Reste des Altertums, die heute vom Erdboden verschwunden oder zu Ruinen geworden sind, wegen deren einst Brunellesco und Donatello nach Rom gepilgert waren. Daneben erhoben sich die stolzen Basiliken der alten Christenheit. Das alte St. Peter mit seinen vier Säulenreihen noch in aller Pracht seiner Mosaiken, St. Paul, dessen hehre Schönheit der Wiederaufbau kaum ahnen läßt, S. Giovanni in Laterano, noch nicht in eine barocke Kirche verwandelt, S. Maria Maggiore und wie sie alle heißen mögen. Der prächtige, gotische Marmorbau von S. Maria sopra Minerva repräsentierte die mittelalterliche Architektur. Einige trotzige, festungsartige Paläste gewalttätiger Adelsgeschlechter, die Wohnungen einiger Kardinäle,

sonst eine heruntergekommene, leere, verwahrloste Stadt, die sich noch nicht erholt hatte von den Folgen des avignonesischen Exils. Doch fand der Frate auch Spuren seiner Zeitgenossen wieder, der neuauflebenden Kunst. Masaccio, Gentile da Fabriano, Pisanello hatten hier gewirkt: nur die Fresken des ersteren sind davon noch erhalten.

Der Meister wohnte in S. Maria sopra Minerva, das von Antonin reformiert worden und in dem Katharina von Siena begraben war. Von hier führte ihn sein täglicher Weg am Pantheon vorbei, an S. Maria Rotonda, wie es als Kirche heißt. Der wunderbare Bau, dessen Raumschönheit keine Künstlerseele kalt lassen kann, wird



Abb. 100. Almosenspende des heiligen Stephanus. In der Nikolauskapelle des Vatikan. Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi in Florenz. (Zu Seite 114.)

auch auf Angelico seine Wirkung nicht verfehlt haben. Und wo er stand und ging, stieß er auf Reste des Altertums, innig verflochten mit den Erinnerungen der alten Kirche. Mehr als alles aber scheinen ihn die alten Basiliken interessiert zu haben, mußten sie ihn doch auch an die neuen Bauten erinnern, die in Florenz entstanden. Gerade aus dieser Zeit besitzen wir in einem Briefe des berühmten Kamaldulensers und Humanisten Traversari ein Zeugnis von dem mächtigen Eindruck der Basiliken von Ravenna. — Wohl kein Künstler ist von der ewigen Stadt so geschieden, wie er gekommen war: so wird auch Angelico ihres Geistes einen Hauch verspürt haben.

Was sein erstes Werk in Rom davon zeigte, wissen wir allerdings nicht zu sagen. Schon im nächsten Jahrhundert mußte die Capella del Sagramento, die er für Eugen IV. ausschmückte, einer Treppenanlage weichen. Bilder aus dem Leben Christi hatte er darin

gemalt. Spärlich sind die Notizen Vasaris: Er berichtet eigentlich nur von zahlreichen Porträts, die darauf angebracht waren: was total unglaubwürdig ist, weil gegen die Art des Meisters verstoßend. — Der Frate erhielt die für die damalige Zeit hohe Bezahlung von 200 Goldgulden pro Jahr. Für die großen Aufgaben in Rom hatte er sich Gehilfen mitgebracht; genannt werden in den Rechnungen Jacopo da Forli, Giovanni d'Antonio della Cecca, Carlo di Ser Lazzaro da Narni, Jacopo d'Antonio da Poli und — der einzige von ihnen, der seinem Lehrer Ehre machen sollte — Benozzo Gozzoli. Dieser siebenundzwanzigjährige, begabte Künstler hat wohl schon hier, wie später in Orvieto, die Leitung der Werkstatt in Händen gehabt. Alle die Genannten waren keine Mönche.



Abb. 101. Predigt des heiligen Stephanus und Verhör vor dem Prätor.
In der Nikolauskapelle des Vatikan.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 114.)

Daß nichts von diesem Werk erhalten, ist sehr bedauerlich. Als erste Arbeit für den Vater der Christenheit wird der reife Meister wohl ein herrliches Werk geschaffen und sein letztes Wort gesprochen haben über die Gestaltung des ihm innigst vertrauten Stoffes, des Lebens Christi. Auch für seine Entwicklung ist uns damit ein wichtiges Bindeglied zwischen S. Marco und seinem letzten Werk, der Nikolauskapelle im Vatikan entgangen.

Nach dem Tode Eugens (23. Februar 1447) scheint ihn dessen Nachfolger sofort in seine Dienste genommen zu haben. Dem römischen Sommer indes wollte der ältliche Meister sich zunächst nicht aussetzen und so nahm er für diese Monate den Auftrag der Orvietaner an, die Capella der Madonna di S. Brizio im dortigen Dom auszumalen.

Die Orvietaner haben bei der Ausschmückung dieser Kapelle stets den höchsten Ehrgeiz bewiesen. Wie später Signorelli, so beriefen sie auch damals die erste malerische Kraft Mittelitaliens. Diesen Ruf genoß Fra Giovanni. Sagt es uns schon die Höhe

seiner Besoldung, so ist es in den Verhandlungen des Orvietaner Rates klar ausgesprochen. Wer hätte ihm diesen Ruhm auch streitig machen können? Masaccio und Gentile da Fabriano waren tot, Filippo Lippi hatte noch nicht die höchsten Beweise seiner Kunst gegeben, alle anderen waren nicht ebenbürtig, oder standen erst am Anfange ihrer Laufbahn.

Der Vertrauensmann der Orvietaner, Don Francesco da Perugia, hatte ihnen mitgeteilt, daß Angelico geneigt sei, ihren Auftrag zu übernehmen: man beschloß nun in einer Sitzung vom 10. Mai ihn zu näherer mündlicher Besprechung kommen zu lassen. In Anbetracht dessen, daß die Kapelle noch „scialbida" sei und daß sie zu Ehren dieser Kirche ausgemalt werden müsse durch einen guten und berühmten Malermeister, beschlossen die Ratsherren am 11. Mai, ihre Ausmalung einem gewissen Dominikanerbruder zu übertragen, „der heute anwesend sei, der die Kapelle unseres heiligen Vaters gemalt habe und der über alle anderen italienischen Maler berühmt sei. Er wolle stets nur drei Monate im Jahr, und zwar Juni, Juli und August, in welchen er nicht in Rom weilen möchte, hier sein zur Ausmalung der Kapelle, die anderen Monate müsse er unserm heiligsten Herrn dienen, als Salär verlange er 200 Golddukaten im Jahr" usw. Die Forderungen werden genehmigt; am 14. Juni wird nach vielen Besprechungen mit Angelico der Kontrakt gemacht. Die Dauer seiner Anwesenheit wird auf vier Monate ausgedehnt, nämlich bis zum September; sein Jahresgehalt zu 200 Dukaten Gold veranschlagt, erhält er also den dritten Teil davon; sein Gehilfe Benozzo für jeden Monat 7 Dukaten, Giovanni d'Antonio 2 und Jakobus einen Dukaten. Außerdem erhalten sie alle für die Arbeit nötigen Farben, ferner Wein und Brot soviel nötig und 20 Pfund Denare monatlich für andere zum Leben und zur Arbeit erforderlichen Ausgaben. Auch sonst soll das Nötige ihnen geliefert werden. Morgen, also am 15. Juni, solle er mit der Arbeit beginnen; während die Gerüste aufgeschlagen werden, möge er die Zeichnungen machen. Er verpflichtet sich, mit eigner Person und mit der seiner Gehilfen für die Ausmalung zu sorgen und bürgt dafür, daß seine Malereien schön und lobenswert werden. Man sieht, die Orvietaner waren sehr genau, pressierten, bezahlten aber auch gut. Am 11. Juli wird noch ein anderer Gehilfe, Pietro di Niccola aus Orvieto selbst, verpflichtet, „unter der Direktion" des Meisters in der Kapelle zu malen. Am 28. September quittiert Angelico, daß er für sich und seine Gehilfen die ihnen geschuldete Summe von 103 Goldgulden erhalten hat.

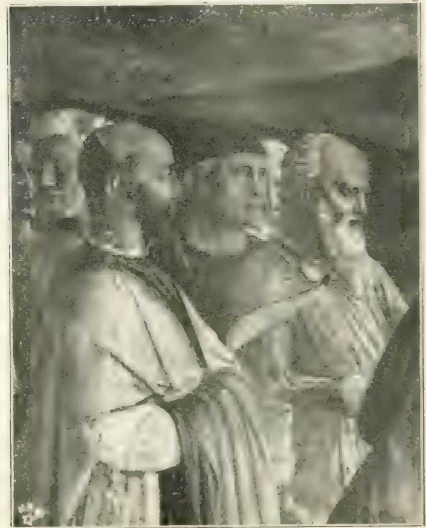


Abb. 102. Detail aus der Steinigung des heiligen Stephanus in der Nikolauskapelle des Vatikan.
(Zu Seite 115.)

Unter den Gehilfen nimmt schon durch die mehr als dreifache Höhe seines Gehaltes Benozzo eine hervorragende Stellung ein; er wird das besondere Vertrauen des Meisters genossen haben. Nach Feststellung der Kartons ging es an deren Übertragung auf das Gewölbe und dann an die Ausführung. Die geringeren Gehilfen erhielten das zu tun, was sie nicht verderben konnten, das Entscheidende tat Angelico selbst, zum Teil aber auch Benozzo.

Die Kapelle, aus zwei Kreuzgewölbejochen bestehend, sollte mit der Darstellung der letzten Dinge ausgeschmückt werden. An der Decke, in unnahbarer Höhe, thronen der



Abb. 103. Die Weihe des heiligen Laurentius. In der Nikolauskapelle des Vatikan.
(Zu Seite 115.)

Richter und die himmlischen Zuschauer des Gerichts. Damit wurde begonnen. In dem Gewölbefeld über dem Altar erblicken wir Christus, die Rechte zur Verdammung erhoben, mit der Linken die Erdkugel auf das Knie stützend, von anbetenden Engelscharen umgeben; zwei davon sind nach unten gewendet und laden zum Gericht (Abb. 83). Für den Christus besitzen wir eine feine Zeichnung Angelicos im British Museum (Abb. 84). In der Ausführung aber erkennen wir deutlich die Hand seines Schülers Benozzo: der Kopftypus steht diesem so nahe, wie er dem Meister selbst fremd ist. Auch die Engel, teilweise reizvoll, teilweise aber auch recht unerfreulich mit ihren häßlichen, platten Köpfen und den dicken Augenlidern, sind nach dem Karton des Meisters vom Schüler ausgeführt. Dem Kontrakt zufolge, sowie in Anbetracht des Alters Angelicos und der unbequemen Arbeit darf uns das nicht wundern. In den zwei benachbarten Feldern zur Linken Jesu der Chor der Propheten (Abb. 85), zur Rechten der der Apostel, in pyramidaler Komposition, der Form der Gewölbekappen folgend, übereinander aufgebaut. Und so entwickeln sich weiter die himmlischen Heerscharen, Anordnung und Beschäftigung ganz nach dem himmlischen Zeremoniell, wie es im Lauf der Jahrhunderte die Phantasie der Christenheit für diese Handlung festgestellt hatte. Nur der Chor der Propheten entstammt noch so, wie er ist, der Tätigkeit Angelicos, für den der Apostel und das vierte Feld waren die Zeichnungen fertig und vielleicht bereits aufgetragen; das geht nicht nur aus dem Werk selbst, sondern

auch aus dem Protokoll des Orvietaner Rates hervor, wonach Signorelli diese Hälfte noch nach den Zeichnungen des Frate gemalt hat.

Der Chor der Propheten nun scheint mehr als die Richtergruppe in der Ausführung die eigenhändige Beteiligung des Meisters zu verraten, wenn auch den, der sich lang genug mit Angelico beschäftigt hat, manches auch hier fremd anmuten wird und auf den ersten Gehilfen hinweist. — Die Kappen sind von Bordüren eingefaßt mit elegantem Rankenwerk, durch sechseckige Medaillons unterbrochen, aus denen Köpfe hervorschauen; hier ist Benozzos Hand auch für ein sehr blödes Auge unverkennbar.

Man ist gewohnt, diese zwei Bilder zu den größten Leistungen Angelicos zu rechnen und demgemäß zu preisen. Und gewiß, er stand damals auf seiner Höhe, und die volle Reife macht sich auch hier bemerkbar. Die Schönheit des Faltenwurfes, die Nuancierung des Ausdruckes, seine Noblesse — niemand wird anstehen, das alles zu bewundern. Aber daneben muß man einige Einwendungen gestatten. Die Gruppe des Richters mit den Engeln ist nicht eben allzu geschickt in das Gewölbefeld hineinkomponiert und die Darstellung der Propheten war für des Meisters Anlagen keine dankbare Aufgabe. Wirkt die Anordnung auch zunächst imposant, so kann doch selbst der Verehrer Angelicos sich dem Eindruck der Monotonie auf die Dauer nicht entziehen, welcher Eindruck noch durch



Abb. 104. Die Übergabe des Kirchenschatzes an den heiligen Laurentius und die Gefangennahme des heiligen Sixtus. In der Nikolaus-Kapelle des Vatikan.
Zu Seite 116

die Gleichgültigkeit der meisten Köpfe — einige sind allerdings hochbedeutend — verstärkt wird. Einmal waren die Propheten wie das ganze Alte Testament dem Meister kein so vertrauter Gegenstand, und so vermissen wir denn hier jene tief in das Wesen des Dargestellten eindringende Individualisierung der Andacht zum Kreuz. Auch mußten in diesen Beisitzern des letzten Gerichtes noch andere Gefühle zur Geltung kommen als nur schmerzvolles Mitleid und stille Andacht; diese Stimmen allein wirken hier etwas schwächlich. Die in dem großen Refektoriumsbild so gewaltige Sprache der Hände wird hier zu einer leeren Verlegenheitsbeschäftigung — mit Ausnahmen natürlich, denn das Genie des Meisters dringt noch oft genug durch und läßt unsere verspätete Kritik verstummen.

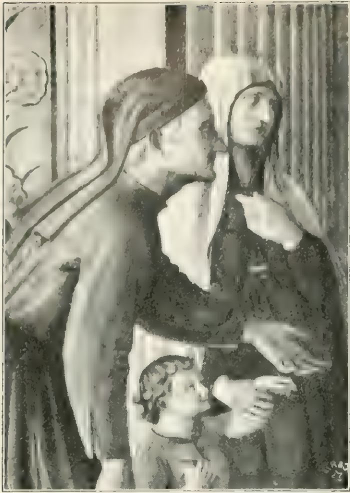
Im September 1447 verläßt Fra Giovanni Orvieto und kehrt niemals dorthin zurück. Warum, wissen wir nicht. 1449 versuchten die Ratsherren einen neuen Kontrakt mit ihm zu schließen, doch ohne Erfolg. Das etwa gleichzeitige Anerbieten Benozzos, die Kapelle auszumalen, schlugen sie aus: ein Meister zweiten Ranges dünkte ihnen nicht gut genug; erst Signorelli vollendete den Schmuck.

Die nächsten Jahre waren den Arbeiten für Papst Nikolaus V. gewidmet. Vielleicht nach ihrer Vollendung, vielleicht auch ehe die letzte Hand daran gelegt war, sollte der Künstler seine Heimat noch einmal wiedersehen, 1450 kehrte er zurück zu den Höhen von Fiesole, von denen er ausgegangen war: er wurde Prior des dortigen Konventes. Natürlich wollte man in seinem Vaterland sich seine Anwesenheit zunutze machen: in Prato beschloß man, ihn für die Ausmalung des Domchores zu gewinnen. In den Monaten März und April begab sich ein gewisser Bernardo di Bandinelli mehrmals nach Florenz, beauftragt, auf jede Weise Angelico zur Übernahme der Arbeiten zu bewegen. Dieser schlug aber, vermutlich anderweitig beschäftigt, den Auftrag aus, und so erhielt Filippo Lippi denselben, der hier die reifsten Proben seiner Kunst gab.

Dagegen hat Angelico um diese Zeit die kleinen Bilder ausgeführt, welche den Silberschrein der S. Annunziata schmückten und sich jetzt in der Akademie von Florenz befinden. Die Datierung, zu der man heute allgemein hinneigt, während sie früher, wohl nur des Formates halber, als Erstlinge des Malers galten, ergibt sich aus dem Stil der Bilder und aus dem Umstand, daß der Besteller, Piero de' Medici, erst in diesen Jahren als Patron in nähere Beziehungen zu der Kirche getreten war. 1448 war die Kapelle der Madonna de' Miracoli auf seine Kosten repariert worden. — Mit 35 Bildern auf acht Holzplatten hatte Angelico den Schrein geschmückt: ein kostbares Möbel (Abb. 86—94). Noch einmal stellte er Leben und Sterben Christi dar: wieder fand er neue Variationen und neue Feinheiten. Er verfuhr streng theologisch; Unterschriften geben den Text des Neuen, Überschriften die Prophezeiungen des Alten Testamentes, die in dem dargestellten Moment erfüllt werden. Mit Beissel dürfen wir darin einen Anschluß an die Armenbibeln sehen. Den Anfang macht ein symbolisches Rad, in dem die Schriftsteller des Alten und Neuen Bundes dargestellt sind, sowie die bekannte Vision des Ezechiel. Am Schlusse der Serie ein ähnliches dogmatisch-symbolisches Bild des siebenarmigen Leuchters mit den Bildern der Propheten und Evangelisten. Ikonographisch recht interessant kommen die Bilder für die Kunst nicht in Betracht. Die übrigbleibenden dreiunddreißig sind zum Teil recht zerstört, immerhin nicht so sehr, wie Rumohr meint, der hier jenen matten Glanz, jenen unnachahmlichen Schmelz der guterhaltenen kleinen Bilder des Meisters vermißt. Meiner Untersuchung nach war dieser Schmelz niemals in dem Maße vorhanden. Durch die andauernde Gewöhnung an Wandmalerei war Angelicos Hand eine andere geworden und mit der Hand sein künstlerischer Geschmack. Schon in den dreißiger Jahren war der Übergang zu erkennen. Jetzt beliebte dem Meister ein freierer Vortrag, die Art des Miniators war modernerer Technik gewichen. Begreiflich, daß einseitige Liebhaber jener ersten Art hier nicht ganz zufriedengestellt werden und vielleicht war dieselbe auch für Bilder so kleinen Formates erfreulicher. Darüber darf man aber die vielfachen Vorzüge dieser Bilder nicht übersehen. Die Schönheit der Komposition, ihre Einfachheit und Deutlichkeit, der Rhythmus der Gruppen und die Wahrheit der Gesten gehören dazu, vor allem aber die außerordentlich flüssige Erzäh-



Abb. 105. Die Almosenspende des heiligen Laurentius. In der Nikolauskapelle des Vatikan.
(Zu Seite 116.)


Abb. 106. Detail aus der Almosenspende Abb. 105.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 116.)

lungskunst, in der Fiesole überhaupt Meister ist. In diesem Sinne sind hervorzuheben die Anbetung der Könige, der Einzug Christi in Jerusalem, die Bestechung des Judas (Abb. 93), die Gefangennahme Jesu, die Erweckung des Lazarus und anderes mehr. Jene eindringliche, stille Sprache des Gemütes, wie vernehmlich redet sie in dem Jesus der Fußwaschung, in dem Christus und den Schwestern des Lazarus bei der Erweckung und der Jungfrau auf der Flucht nach Ägypten (Abb. 88). Wie Burckhardt von der Giottoschule rühmte, so entdeckt der aufmerksame Betrachter auch hier eine Menge geistvoller Bezüge. Daneben aber manches Merkwürdige, das er bei dem Frate nicht erwartet, vor allem in der Darstellung der Architektur. Altchristliche Zentralbauten mit Umgängen und gotischen Anbauten (Abb. 89), der Spitzbogenstil, Renaissancebauten mit schlanken Arkaden, korinthische Pilaster mit gut gezeichneten Kapitellen und Basen: was Angelico in seinem Leben an Gesamtanlagen und architektonischen Details beobachten konnte, bringt er hier an, mit entschieden gesteigertem Verständnis für Perspektive, für das Verhältnis der Figuren zum Raum und für Raumwirkung. Die Freude an der errungenen Fähigkeit läßt den Meister sogar auf dem Bilde der Verkündigung (Abb. 86) versuchen, unsern Blick zunächst durch lange Kolonnaden, dann ein Tor und eine Zypressenallee auf einen entfernten Majolikaaltar hinzuführen. Hier und da entgleist er wohl einmal — ganz sicher ist er ja nicht — so auf dem Kindermord (Abb. 87), wo weder die Säulen richtig auf ihrer Brüstung stehen, noch die ganze Architektur sehr körperhaft wirkt. — Bemerkenswert ist aber auch das hervortretende Bestreben, die Innenbeleuchtung, so den Gegensatz des Fensters gegen die mehr oder minder vom Reflexlicht erhellten Räume, wiederzugeben (Abb. 90 u. 91). Wir finden ihn da mit all jenen Problemen beschäftigt, die seine bewegte Zeit interessierten.

In dieser Hinsicht zu seinen wichtigsten Schöpfungen gehörend, sind die Bilder in ihrer Ausführung recht ungleich. Der Meister selbst arbeitete flüchtig, aber auch Schülerhände waren daran beteiligt. So an dem Jüngsten Gericht (Abb. 94), an der Krönung Mariä, dem Christus im Limbus, der Herabkunft des heiligen Geistes, Christus am Kreuz, Verspottung Christi und anderes mehr. Eine etwas selbständigere Schülerindividualität dokumentiert sich in den drei auf einer Tafel vereinten Bildern der Taufe Christi, der Hochzeit in Kanaan und der Transfiguration. Neuerdings ist man ziemlich allgemein geneigt, diese Bilder dem Baldovinetti zuzuweisen, welcher begabte Künstler somit ein Schüler Angelicos gewesen wäre. Da derselbe erst 1427 geboren wurde, so wäre damit ein weiterer Anhaltspunkt für die späte Datierung der „Sportelli“ gefunden, wenn nicht die oben angeführten Gründe schon vollauf genügten.

In den gleichen Jahren seines Aufenthaltes in Toskana schuf der Meister für das Kloster del Bosco ai Frati di Mugello ein großes Bild der Madonna in trono (Abb. 95), worin er sein letztes Wort in dieser Darstellung sprach. Vor einer großen, gewaltigen Nische thront die Jungfrau, das völlig nackte, nicht mehr segnende, sondern echt kinderartig sich gebärdende Kind auf ihren Knien haltend, von zwei Engeln begleitet. Eine durch Halbsäulen gegliederte Wand mit reinem, kräftigem Gesimse schließt das Bild ab. Rechts und links sechs uns vertraute Heiligen. Wahrlich ein weiter Weg von dem Bilde der Galerie Pitti bis hierher, dessen einzelne Etappen wir genau verfolgen konnten. Was Architektur, Hineingehen in den Raum, Loslösung der Gruppen vom Hintergrund, Differenzierung der Gruppen, Individualisierung der einzelnen Gestalten und Rundung

der Körper betrifft, bedeutet dieses Werk noch einen großen Schritt über die letzten Madonnenbilder hinaus und gibt sich deutlich zu erkennen als eine Arbeit aus der letzten, freiesten, römischen Zeit des Meisters.

Zum Vergleich sei daneben ein Bild gestellt, das sich in einer Frankfurter Privatsammlung befindet (Abb. 96) und uns zeigt, wie etwa der Typus der Madonna des großen Tabernakels von Angelico in seiner Florentiner Reifezeit weiter entwickelt worden ist, oder — falls es nicht von ihm selbst herrühren sollte — in seiner Schule von einem dann allerdings hochbegabten und sehr gleichgestimmten Künstler weiter verarbeitet wurde. Das vorzügliche Werk ist — von einigen Übermalungen abgesehen — gut erhalten; ich würde es ohne jede Einschränkung dem Meister zuschreiben, wenn nicht einige Einzelheiten stutzig machten. Ohne daß damit der Wert des Bildes beeinträchtigt wird, denn zweifelsohne repräsentiert es ausgezeichnet die Art, wie dieser Vorwurf von Angelico und seinem Kreis am Ende der dreißiger Jahre des Jahrhunderts behandelt wurde.

Doch zurück zu der Madonna des Klosters del Bosco. Sie wird jetzt in der Akademie aufbewahrt, wo sich auch ihre Predelle unter Nr. 283 befindet. Sie zeigt die Halbfigur des Schmerzensmannes und verschiedene Heiligen; auch hier bekundet sich in den kräftigen und schönen Formen der Stil der höchsten Reife. Da unter den Heiligen sich schon der erst 1450 heiliggesprochene Bernardin befindet, so ist damit die Entstehung des Bildes in diesem Florentiner Aufenthalt gesichert. — Würdig reiht sich den genannten Werken noch die lebensgroße Gestalt des Heilandes an, welche das Museo Civico in Pisa besitzt: leider sehr zerstört, überliefert sie den Typus Christi, wie ihn Angelico sich zuletzt gedacht: interessant ist nun, daß er unbewußt, um die Majestät auszudrücken, dem antiken Zeusideal sehr nahe kam, das ja vielleicht die Gestaltung des Antlitzes Christi im fünften Jahrhundert beeinflußt hatte.

* * *

Im Jahre 1452 kehrte der Frate nach Rom zurück. Der unermüdliche Meister wird dort noch zahlreiche Werke geschaffen haben: erhalten scheint keines mehr von ihnen. Vasari



Abb. 107. Detail aus der Almosenspende Abb. 105.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz.
(Zu Seite 116.)

berichtet von zwei Bildern, welche er für die dortige Ordenskirche geschaffen: eine Verkündigung sowie die Tafel des Hochaltars. Beide sind verloren, falls letztere nicht noch hinter dem jetzigen Hochaltarbild versteckt ist. Als einziges, allerdings vollwichtiges Zeugnis aus seinem römischen Aufenthalt bleibt uns so die Nikolauskapelle: ein Hauptwerk, das zusammen mit den Chormalereien Fra Filippos in Prato und den Fresken Mantegnas in den Eremitani zu Padua den Höhepunkt italienischer Wandmalerei um die Mitte des Quattrocento repräsentiert.

Nikolaus V., jener gewaltige Papst, dessen grandiose Baupläne kaum von denen Julius' II. übertroffen werden, hatte vermutlich schon als er die Bibliothek von S. Marco ordnete, Angelicos Bekanntschaft gemacht. Auf den Thron Petri berufen, fand er den Meister noch für seinen Vorgänger beschäftigt vor und beauftragte ihn, sein „Studio", wie es genannt wird, das heißt seine Privatkapelle auszumalen. Gleich nach seiner Rückkehr von Orvieto wird der Künstler damit begonnen haben. Die Gehaltssätze waren die gleichen wie für die Sakramentskapelle und Orvieto; als Gehilfen werden genannt: Benozzo, Giovanni d'Antonio, Giacomo da Poli und der Lazzaro da Narni. Aus den Posten in den päpstlichen Rechnungen ergibt sich, daß der Meister von 1447 bis Ende März 1450 daran gearbeitet hat, weitere Aufzeichnungen fehlen und wir müssen also vorerst annehmen, daß die Kapelle um diese Zeit beendet war. Sie ist ein kleiner Raum, in den man von der Sala del Constantino aus gelangt, von rechteckigem Grundriß und mit einem Kreuzgewölbe gedeckt. In den Kappen desselben finden wir die thronenden Evangelisten (Abb. 97). Die eine Wand war vom Altar eingenommen, an den drei anderen Wänden sind in den Lünetten je zwei Szenen aus der Legende des Protomartyrs Stephanus gemalt (Abb. 99—102), darunter fünf Bilder aus der des Archidiakons Laurentius (Abb. 103—108). Auf pilasterartigen Streifen, welche die Bilder trennen, die Gestalten der Kirchenlehrer Bonaventura (Abb. 98), Thomas von Aquin, Athanasius, Chrysostomus, Augustinus, Ambrosius, Leo und Gregor. Hübsche gemalte Gesimse mit Fruchtgirlanden und Engelsköpfen — unverkennbar von der Hand Benozzos — trennen die Bilder in horizontaler Richtung. Unter Gregor XIII. wurden die Gemälde restauriert, weil sie „durch die Zeit beinahe verlöscht waren"; dieser Restauration ist wohl der etwas schwere, düstere Ton zuzuschreiben, der über dem Ganzen liegt.

Die Legenden der beiden Heiligen kann man Parallellegenden nennen, die absichtlich gleich erzählt werden. Für den darstellenden Künstler galt es daher, die Gefahr der Einförmigkeit zu vermeiden, was Angelico trefflich gelungen ist. Eine andere, allerdings häufig vorkommende Schwierigkeit lag in der Anordnung je zweier, recht figurenreicher Szenen aus dem Leben des heiligen Stephanus in den durch den Schildbogen abgegrenzten Feldern, die gut ausgefüllt und doch nicht überfüllt werden durften. So ganz ist das nun nicht immer geglückt, manchmal drücken sich die Personen etwas und mußten die Gebäude unnatürlich verkleinert werden. Diesem Umstand wohl, nicht einer mangelhaften Idee von Perspektive, ist gleich auf dem ersten Bild das lächerlich niedrige Tabernakel zuzuschreiben, vor dem der heilige Petrus dem Stephanus den Kelch reicht (Abb. 99). Unvergleichlich der Ausdruck der väterlichen Milde in der Gestalt Petri und der andächtigen Erwartung des heiligen Stephanus. Die sechs Apostel, welche der Handlung beiwohnen, sind in Haltung, Ausdruck und Typus sehr gleichförmig, was noch durch die Isokephalie, d. h. gleiche Scheitelhöhe aller, verstärkt wird. Sie herrscht auf den meisten Bildern der Serie und trägt manchmal allerdings zur Verstärkung des feierlichen Eindruckes bei. Das zweite Halbbild erzählt die Almosenspende des Stephanus (Abb. 100). Der Heilige in der geneigten Haltung des Gebenden, der kurzsichtige Priester neben ihm, der die Liste vorliest, die Almosenempfangende und die zwei befriedigt weggehenden Frauen, das alles sind Gestalten von bewundernswerter Feinheit des Ausdrucks. Die gleichen Vorzüge bewundern wir auf der Predigt des Heiligen (Abb. 101), trefflich vor allem die eine zuhörende Frau, welche den Kopf in die Hand stützt und mit der anderen ihr Kind festhält. Recht mißlungen sind leider die Gebäude des Hintergrundes. Arg gedrängt sind auch die Gestalten in der anstoßenden Halle, in der sich der Heilige vor dem großen Rat verteidigt, unangenehm einförmig hier wieder Gesichter und Haltung. Das dritte

Doppelbild zeigt links, wie der Heilige aus den Mauern von Jerusalem gezerrt wird, um rechts gesteinigt zu werden. Das unerfreulichste Bild der Kapelle: ganz mißlungen und schwach die Bewegungen, geradezu lächerlich die keinem Windstoß standhaltenden Mauern. Solche dramatische Szenen darzustellen, war eben dem Meister nicht gegeben. Vorzüglich sind die gottergebene, weltentrückte Märtyrergestalt des Stephanus und die sehr charakteristischen, fast porträtartigen Köpfe der Zuschauer (Abb. 102). Sehr wichtig auch die Landschaft, in der das Weiträumige, Feierliche der römischen Campagna mit Glück getroffen ist.

Einen großen Aufschwung nimmt der Künstler in den fünf Bildern aus dem Leben des heiligen Laurentius, auch der Zeit nach das spätere Werk, da natürlich die Malereien von oben nach unten fortschritten. Der bedeutenden Unterschiede halber möchte man



Abb. 108. Der heilige Laurentius vor dem Kaiser Decius. In der Nikolauskapelle des Vatikan. Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi in Florenz. (Zu Seite 117.)

gerne einen größeren zeitlichen Abstand zwischen den beiden Serien annehmen und die zweite erst nach 1452, also nach der Rückkehr Angelicos von Florenz, sich entstanden denken. Was wir aber bis heute von den vatikanischen Rechnungen kennen, bietet dafür keine Anhaltspunkte.

Wieder steht am Anfang der Serie eine Konsekration: der heilige Papst Sixtus II. weiht Laurentius zum Diakon (Abb. 103). Eine ähnliche basilikale Kirchenanlage mit korinthischen Säulen und Kreuzgewölben wie auf der Weihe des Stephanus — die Deckenanlage auf beiden Bildern etwas unklar — aber mächtiger, schwerer, sozusagen wirklicher. Die Hauptgruppe mit dem gleichen feinen Ausdruck wie dort. Der Papst mit den Zügen Nikolaus' V. — hier also die eine charakteristische Ausnahme — ernst, sanft und eindringlich, mit äußerst bezeichnender, sorgsamer Gebärde die Hand auf die Patena legend, Lorenz zur Empfangnahme des Kelches bereit, andächtig mit den Blicken an seinem Munde hängend. Mit diskreten Mitteln, ohne jede Aufdringlichkeit, ist die

Heiligkeit der Handlung und die Bedeutung des Momentes gegeben. Keine laute, lärmende, derbe, sondern eine vornehme und aristokratische Kunst. Die beiwohnenden Priester sind in Gruppen geteilt und durch verschiedene Arten der Beteiligung in Wechselwirkung gebracht.

Die Legende erzählt: Vor dem herannahenden Decius war der Sohn des von ihm ermordeten Kaisers Philippus geflohen, nachdem er seinen Schatz dem Papst übergeben hatte, mit der Weisung, ihn nach seinem Tode an die Armen zu verteilen. Decius, den Schatz suchend, läßt nach Sixtus fahnden, die Häscher nahen, da fleht der getreue Laurentius den Papst an, ihn ins Gefängnis mitzunehmen: „Wohin willst du gehen, o Vater, wohin, o heiliger Priester, ohne deinen Diakon?" Sixtus aber weist ihn zurück: „Ich verlasse dich nicht, mein Sohn, sondern größeres für Christi Glauben zu tun, steht dir bevor, der Triumph als Blutzeuge über den Tyrannen!" und übergibt ihm den Schatz zur Verteilung. Diese Handlung stellt das zweite Bild dar, nicht wie man sinnloserweise gemeint hat, die Gefangennahme des Laurentius (Abb. 104). Ein Hallenhof, in dem der Papst ruhig und hoheitsvoll dem knienden Lorenz einen großen Geldbeutel übergibt; ein Priester, wehmütig auf den scheidenden Papst blickend, bringt goldene Gefäße herbei; ein anderer schaut ängstlich nach der Tür, an die schon die Häscher klopfen. Diese Gruppe der vier Figuren — eine weiter zurückstehende fünfte kommt nicht zur Geltung — ist von unsagbarem Zauber der Empfindung. Wieder jene diskrete und doch so deutliche Sprache, welche an die größten Meisterwerke griechischer Grabmalkunst erinnert.

S. Lorenzo — so fährt die Legende fort — begibt sich nun in das Haus einer Witwe, die viele Christen bei sich verbarg, heilt sie von einem heftigen Kopfschmerz, der sie seit langem plagte und verteilt den Schatz an die Armen. Aus dem Haus ist auf dem Bilde Angelicos eine mächtige Säulenbasilika geworden, in die wir durch das geöffnete, von schön ornamentierten Pilastern flankierte Tor hineinschauen (Abb. 105). Vor ihm spendet eben der Heilige mit feierlich sanfter Gebärde einem armen Krüppel, der seine Unterbeine verloren hat, das Almosen. Von beiden Seiten nahen die Bittenden: ein Blinder, auf seinem Stab sich herantastend, auf Krücken ein anderer mit verbundenem Beine, ein gebückter Greis; eine arme Frau, ihr Kindlein auf dem Arme tragend. Zwei reizende Kinder haben schon das ihrige erhalten und gehen fort, das kleine Mädchen legt dem Bruder die Hand auf die Schulter und gibt ihm seinen Teil. Neben dem Heiligen in stummer Verehrung auf ihn schauend die Witwe, ihr Kind am Arm festhaltend, das nicht ganz begreifend und doch in scheuer Ehrfurcht zu ihm emporblickt. — Eine ewig bewundernswerte Schöpfung, eines jener unbedingten Meisterwerke, wie sie auch der größte Künstler nur in den Stunden glücklichster Eingebung hervorbringt. Man müßte alles bisher zum Lobe des Frate Gesagte wiederholen und hätte nicht genug getan, um dies Bild würdig zu preisen. Nichts Unvollkommenes mehr, kein Gewolltes aber nicht Erreichtes, nichts von einer Kunst, die noch lernt und ringt: wir stehen vor einem Werk höchsten klassischen Stiles. Das geringste könnte nicht daran geändert werden, ohne die Wirkung des wohlüberlegten Ganzen zu zerstören. Im einzelnen beachte man den Ausdruck in Haltung und Antlitz des bittenden Greises (Abb. 106), des tastenden Blinden (Abb. 107), der Witwe und der Kinder; der ganze Gefühlsinhalt eines solchen Vorganges ist andeutend erschöpft. Von glücklichster Eingebung ist auch die Architektur; wie schön rahmt das Portal die Szene ein. Der Blick auf die Kolonnaden und die Apsis konzentriert unsere Aufmerksamkeit zugleich auf den Heiligen, der genau in der Kirchenachse steht. Je vier Personen und zwei Kinder links und rechts, verschieden und doch sich entsprechend in der Haltung. Rechts eine geschlossene, links eine aufgelöste Gruppe: dadurch ist allzustarre Symmetrie vermieden. — Im Gegensatz zu der Almosenspende des Stephanus, die von der Seite gesehen ist, hat der Meister hier die monumentaler wirkende Frontalansicht gewählt.

Decius hat unterdes der Legende nach die Enthauptung des Papstes befohlen. Da stürzt Lorenz herbei, der diesem nachfolgen will und meldet, daß er die Schätze verteilt habe. Auf dieses Wort wird auch er ergriffen und vor Decius geführt, der ihn ver-

gebens ausfragt; Lorenz verweigert jede Antwort (Abb. 108). Vor schöner, von Pilastern gegliederter, teppichbehangener Marmormauer unter reicher Renaissancenische thront der Kaiser, dessen Kopf unverkennbar nach einer römischen Büste gezeichnet ist. Der Heilige, im Profil gesehen, schaut stumm und regungslos himmelwärts. Soldaten und Höflinge füllen die Szene, letztere in reichen Modekostümen der Zeit. Überhaupt ist dieses Bild das schmuckreichste, auch die Architektur hat vieles und geschmackvolles Detail, wie es dem Prunk des Kaiserhofes entspricht. — Auf sein hartnäckiges Schweigen wird der Heilige ins



Abb. 109. Grabstein Fra Angelicos in der Chiesa di S. Maria sopra Minerva in Rom.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 120.)

Gefängnis geworfen und zur Bewachung dem Präfekten Hypolitus übergeben. Es gelingt ihm, diesen zu bekehren. Von neuem vor Decius geführt, zeigt er ihm seine Schätze, nämlich die Armen, denen er sie gegeben. Der erzürnte Kaiser befiehlt, ihn mit Skorpionen zu züchtigen und endlich ihn zu verbrennen. Dies Martyrium schildert das fünfte Bild, dessen größere Hälfte sehr zerstört und unten fast unkenntlich ist. Links im Gefängnis die Taufe des Hypolitus oder des ebenfalls bekehrten Romanus; rechts vor einer mit Götterbildern geschmückten Balustrade der Heilige auf dem Rost; noch erkennt man den Arm, den er zum Kaiser emporstreckt, ihm zurufend: „Merke dir, Elender, daß deine Kohlen mir nur Kühlung gewähren, dir aber ewige Strafe verschaffen!"

Als Zweiundsechzigjähriger hat der Meister diese Fresken gemalt, die alle seine Vor-

züge in gesteigertem Maße zeigen. In den Sportelli, der Madonna der Frati del Bosco und hier finden wir einen letzten großen Schritt über alles Frühere hinaus: er hat sich selber übertroffen, sowohl was Individualisierung, Darstellung des Gefühlslebens, Richtigkeit der Zeichnung, Klarheit und Schönheit der Form betrifft, als insbesondere in der Architekturmalerei. Dieser letzte Fortschritt ist ein ganz unerwarteter, und wir erkennen darin den Eindruck, den Rom und seine Bauten auf den Frate gemacht haben.

Angelico steht vor uns als eine jener unverwüstlichen Künstlernaturen, deren Fähigkeiten sich mit jedem Werk steigern und deren Entwicklung bei ihrem Tode noch nicht auf dem absteigenden Ast der Kurve, sondern auf deren Höhepunkt angelangt ist.

* * *

Die Nikolauskapelle war des Meisters Schwanengesang. Aus seinen letzten Jahren ist uns kein Werk mehr erhalten. Am 14. März 1455 hauchte er, achtundsechzig Jahre alt, in Rom seine fromme Seele aus, wenige Tage später, am 27. März, folgte ihm sein hoher Gönner, Papst Nikolaus V., im Tode nach.

Es gibt Maler, bei deren Nennung uns sofort einige Bilder vor Augen stehen, als unbedingt höchste Leistungen ihrer Kunst. Als solche müssen von Angelico genannt werden: die Andacht zum Kreuze und die Almosenspende. Aber das Bild wäre doch einseitig. Nehmen wir indes die Krönung Mariä in den Uffizien mit ihren Predellen, die musizierenden Engel des Tabernakels und die Madonna von Cortona hinzu, so steht der ganze Mann vor uns, die Höhepunkte seines Künstlerlebens treten uns vor Augen. Wenn wir darauf zurückblicken, so müssen wir sagen, daß seine Entwicklung eine ungemein harmonische gewesen ist. Als er starb, da — so dürfen wir aussprechen, wenn es auch recht gefährlich klingt — hatte er sich ausgelebt. Er stand auf der Höhe seines Ruhmes, er hätte uns noch mit vielem ähnlichem Gleichwertigen beschenkt, aber weiter fortzuschreiten war seiner Individualität versagt. Auf sein ganzes Leben zurückschauend, dürfen wir behaupten, daß er im edelsten Sinne des Wortes ein glücklicher Mensch gewesen ist. Er durfte sein Leben dem Höchsten weihen, dem er es weihen konnte, dem Dienste Gottes, und keine Störung riß ihn daraus; er durfte seine angeborene Begabung aufs reichste und ungehindertste ausüben, stets im Dienste seines Ideales und alles aussprechen, was ihn seine Natur zu sagen drängte, kurz: seine Persönlichkeit, die bestand in der Hingabe an den, der am Kreuze gestorben, und die Reinheit seiner Seele wahren. So können wir ihn statt glücklich „engelsgleich": Angelico nennen. Aus allen seinen Werken leuchtet uns der Sonnenschein höherer Seligkeit entgegen, wir müssen einen solchen Menschen selig preisen, wie ihn die Kirche zum „Beato" erhoben: als Beato Angelico steht er vor unserem Geiste.

* * *

Seine Zeit wußte ihn wohl zu schätzen: wir erwähnten als Beispiel den Brief Domenico Venezianos und den Ausspruch in dem Beschluß der Orvietaner. Die größten Kunstmäcene haben ihn beschäftigt. Auch die kommenden Generationen wußten, was sie an ihm hatten: ein Beweis dafür die hohen Taxierungen seiner Bilder im Inventare der Medici.

Das ist um so interessanter, als er eine höchst eigentümliche Stellung in seiner Zeit einnahm, als das oft alle anderen Rücksichten überwiegende Streben derselben nach getreuer detaillierter Naturnachahmung, Vollendung der Perspektive, stets bessere Zeichnung des menschlichen Körpers, die Freude am Nackten, seinen Tendenzen vielfach fremd war.

Anderes lag ihm im Sinne. Sein Schönheitsgefühl, das Erbe Etruriens, ließ ihn, getreu zugleich den Ansichten seines Ordens, wie den späteren Savonarolas, die höchste Schönheit der heiligen Gestalten anstreben, aber eine Schönheit fern von dem alltäglich Irdischen. Daher hat er es auch — mit einer Ausnahme — verschmäht, Porträts in seinen Bildern anzubringen. Und in dem Schwung der Linien, der Grazie der Erscheinung, dem geschmackvollen Faltenwurf, dem wundervollen, leuchtenden Kolorit, hat

er sein Höchstes erreicht. — Dazu kam ein zweites Moment. Aus dem Gedankenkreis der Katharina von Siena hervorgegangen, mitten in der mystischen Bewegung seiner Zeit stehend, wollte er den Gefühlsinhalt der heiligen Vorgänge möglichst zum Ausdruck bringen; dazu fehlten aber der bisherigen Kunst die Mittel, und mit der ganzen Intensität seiner Künstlerkraft rang er nun danach, sich diese zu verschaffen. Es gelang ihm, und er hatte diese Fähigkeit nicht sich allein, sondern auch seiner Zeit errungen. Diese seine Errungenschaft ist nicht mehr verloren gegangen. Ist es doch das Herrliche an der Entwicklung der italienischen Kunst: wie sich eins zum andern fügt, wie jede Errungenschaft aufgenommen wird, wie so, gleichsam organisch, der Baum der italienischen Kunst wächst, unaufhaltsam von Cimabue bis zu den Höhen des Cinquecento. Und so begegnete sich der scheinbar abgeschlossene Meister mit dem Streben seiner Zeit, so kann man Burckhardts Worte verstehen: „Welchen feierlichen Segen hat er über allen Individualismus in der Malerei gesprochen!" In diesem Sinne konnte man ihn einen Entdecker der künstlerischen Formensprache nennen, wie nur je einen andern.

Und im Grunde genommen war er allen seinen Zeitgenossen in seiner künstlerischen Begabung doch aufs innigste verwandt. Mag noch soviel von Realismus die Rede sein, jedem Kenner florentinischer Kunst ist es klar, daß auch dem entschlossensten Naturalisten die Sorge für Schönheit und Klarheit der Komposition noch über alles geht. Das lag zum Teil an der festen Tradition. Die anfänglich hieratische, aufs Große und Monumentale zielende Richtung des Trecento ist mehr oder minder allen späteren Künstlern bis auf Raffael, Michelangelo und weiter hinaus zu eigen geblieben. Sie entsprach eben durchaus der Eigenart der Toskaner Rasse, sagen wir kurz der etruskischen. Neuere Forschungen wollen ja die Etrusker in enge Stammesverwandtschaft mit den Griechen bringen: die bildende Kunst würde das vollauf bestätigen. Keine Kunst Europas ist der antiken so wesensverwandt wie die Toskanas und Umbriens. Das Maßhalten, die Abgewogenheit der Komposition, der Sinn für Schönheit der Form und Bewegung, für Schönheit der Farbenakkorde, das Überwiegen dieser Interessen über die Neigung zur getreuen Nachbildung der Einzelerscheinung ist ja das Charakteristikum nicht nur der Kunst Italiens, sondern der aller romanischen Völker, und scheidet sie scharf von den Germanen. Gerade die Kunst, die unbewußte Eigentümlichkeit des Sehens und der Zug der Hand, ist vielleicht die sicherste Handhabe zur Beurteilung der Rasse. Deshalb dürfen wir die Größe der italienischen Kunst dem trotz aller Invasionen reinen Fortleben der gräco-italienischen Rasse zuschreiben und nicht einer Mischung mit germanischem Blute, wie das versucht worden ist. — In der Toskaner Kunst aber sind diese Eigentümlichkeiten vielleicht am deutlichsten erkennbar. Mochte auch damals manches die Florentiner Künstler locken, aus ihren Bahnen wurden sie nie gerissen: vielleicht trug dazu bei, daß die größten Künstler das Erbe der Väter hüteten. Nicht zum mindesten Angelico. Ihn aber deshalb und wegen einiger Reste giottesker Formengebung dem Trecento zuzuzählen oder als Übergangsmeister zu betrachten, wäre durchaus verfehlt. Man versuche es doch einmal, die Madonnenbilder von Perugia, S. Marco und del Bosco, die Fresken der Nikolauskapelle dem Trecento anzureihen: welch ungeheuerlicher Gedanke! Wie Masaccio und andere aus diesem hervorgehend, hat er sich zum reinen Renaissancekünstler entwickelt, während zugleich aus dem Miniator der Meister monumentalen, fast klassischen Stiles wurde. In konservativem Sinne, was die Schönheit der Gestalten und der Gruppierung betrifft, hat er gewiß vorteilhaft auf die nachfolgende Kunst eingewirkt; viel bedeutender allerdings progressiv durch seine Darstellung des Seelenlebens, die ihm eigentümliche Ausbildung der Landschaft und das kaum bei einem seiner malerischen Zeitgenossen gleichermaßen vorhandene Verständnis für die Bedeutung des Raumes in der Komposition, endlich durch sein hervorragendes Erzählertalent.

Diesem allgemeinen, nicht hier näher abzuwägenden Einfluß des Angelico gegenüber konnte seine eigentümliche Kunst, ganz aus seinem innersten Denken und Fühlen hervorgehend, natürlich keine Schule im richtigen Sinne des Wortes bilden. Nur seine Miniatortätigkeit zog eine große Reihe klösterlicher Miniatoren auf lange nach sich. Was

aber Tafel- und Wandmalerei betrifft, wie fern steht ihm schon sein bester Schüler, Benozzo Gozzoli, dieses naive, ganz an äußerlicher Erscheinung haftende, lustige Weltkind. Von einer „école mystique“ ist schon gar nicht zu reden.

Ein Jahrhundert später, als die große Kunst Mittelitaliens zu Grabe ging, hat einer ihrer letzten Vertreter, hat Vasari ihre Geschichte geschrieben. Und es ist höchst merkwürdig, wie dieser Meister des Niedergangs, dessen Bilder so fern von aller einfachen Frömmigkeit, durch leere Formen und michelangeleske Posen meist recht ungenießbar sind, wie dieser Mann den stillen Klosterbruder von S. Marco zu schätzen wußte. Unter seinen zahlreichen Künstlerbiographien ist die unseres Meisters in jeder Hinsicht eine der hervorragendsten. An deren Kopf finden wir auch ein angebliches Porträt, das aber lediglich Phantasie sein dürfte. Auf einer guten Überlieferung scheint dagegen Signorelli zu fußen: als er das Werk des Frate in Orvieto zu Ende führte, da brachte er pietätvoll neben dem seinigen das Porträt des alten Meisters an: eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Grabstein in der Minervakirche ist nicht zu leugnen.

Aber wenn auch kein leibliches, so hat uns Vasari doch ein ausgezeichnetes seelisches Porträt des Beato hinterlassen. Und dieser Sohn einer späteren, anders gearteten Zeit war sich klar bewußt, daß die Größe Angelicos auf der Ehrlichkeit seiner Überzeugung beruhe; er zieht daraus die Mahnung, daß diejenigen, welche sich mit kirchlichen und heiligen Sachen befassen, auch kirchliche und heilige Männer sein müssen; man sehe ja, was daraus werde, wenn solche Sachen von Leuten gearbeitet werden, die wenig glauben und die Religion nicht hochachten, die dann häufig unpassende und schlüpfrige Einfälle hätten. Und nun folgt eine mächtige Tirade gegen eine veräußerlichte religiöse Malerei, wobei er sich aber gegen den Irrtum verwahrt, daß die Schönheit lasziv wirke und nur das Ungeschickte devot: in deutlichem Hinblick auf Angelico bemerkt er, daß die Heiligen im Gegenteil in höchster Schönheit gebildet werden müßten, und wendet sich damit heftig gegen die Dunkelmänner seiner Zeit.

Mit beiden Forderungen hat er die beiden Grundbedingungen der Kunst Angelicos berührt. Einmal sein Mönchstum und die Intensität seines Glaubens. Sein Dominikanertum dringt überall durch, seine Darstellungen sind dem Kreise der Dominikanervorstellungen entnommen, seine Heiligen sind die des Ordens, neben den größten christlichen, die in Italien damals verehrt wurden, die volkstümlich waren, denn volkstümlich war seine Kunst auch eben deshalb, weil aus seinen Bildern keine Dogmatik spricht, sondern innigste religiöse Lyrik, eine Art stiller Frömmigkeit, die bald finsteren und ekstatischen Formen weichen sollte.

Aber man vergesse über dem Mönch nicht, daß in der Dominikanerkutte ein großer Künstler steckte, ein hochbegabter Meister von einer seltenen Leichtigkeit der Produktion. Nicht jene Leichtigkeit des Geschäftsmalers, sondern die des echten Künstlers, der produziert weil er muß, weil er einfach dem Gesetz seiner Natur gehorcht; dem das Werk Zweck ist, der reichlich lohnet. Dazu kam die Kraft, die einem Menschen innewohnt, der da sagt, für diese meine Überzeugung sterbe ich. Und wenn diese Überzeugung eine solche hohe und heilige ist, wie hier, wenn das Ich ganz in ihr aufgeht, dann entsteht das Große. Aus dieser Verbindung der Begabung und Überzeugung Angelicos konnten Kunstwerke entstehen, die gewissermaßen die höchste bildnerische Verklärung der reinsten Religiosität des Mittelalters, des katholischen Christentums und in diesem Sinne für die Seelengeschichte der europäischen Menschheit Dokumente allerersten Ranges sind. Daß es daran lag, an der Persönlichkeit des Meisters, an der Übereinstimmung seines Glaubens mit dem, was er darstellte, wußten auch die Zeitgenossen, als sie auf den einfachen Grabstein, der in flachem Relief die Mönchsgestalt zeigt (Abb. 109), die Worte setzten:

NON MIHI SIT LAVDI QVOD ERAM VELVT ALTER APELLES
SED QVOD LVCRA TVIS OMNIA CHRISTE DABAM
ALTERA NAM TERRIS OPERA EXTANT ALTERA CAELO
VRBS ME IOHANNEM FLOS TVLIT ETRVRIAE.

Nach Jordans Übersetzung:

Heimat war mir Florenz, Etruriens herrliche Blume,
Sie hegt irdisches Werk, beſſ'res der Himmel von mir:
Denn nicht werde mein Ruhm, daß ich war wie ein andrer Apelles,
Sondern daß all mein Tun, Christus, dem deinigen galt.

Was diese Grabschrift sagt, war seines Lebens Sinn. Etrurien war seine Mutter; seine geistige Heimat aber das himmlische Vaterland der Katharina von Siena und ihrer Nachfolger. Eine glückliche Fügung des Geschicks wollte es, daß er in der einzigen bedeutenden mittelalterlichen Kirche Roms begraben liegt, unweit des Hochaltars, in dem die Gebeine jener großen Heiligen ruhen: beide Kinder des Toskaner Volkes, beide zu jenen gehörig, die bekannt haben, daß sie Gäste und Fremdlinge auf Erden sind; die das Vaterland ihrer Seele gesucht und gefunden haben: in der Nachfolge Jesu Christi das verheißene Himmelreich.

Verzeichnis der Abbildungen.

ND
623
F5W8

Wingenroth, Max
Angelico da Fiesole

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY